IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 11-12 - Novembre-Dicembre 1927

FRANCESCO GAETA

Nella prima parte di questo volume (*) sono alcune liriche del *Libro della Giovinezza*, scritte dal Gaeta tra i quindici e i sedici anni e raccolte nel 1895, una più larga scelta di quelle delle *Reviviscenze*, così intitolate nel 1900, e qualche altra sparsa degli anni seguenti, che tutte insieme formano i *Iuvenilia*. Nella seconda e terza parte si ritroveranno le due sillogi posteriori, la più breve e ancor quasi giovanile dei *Sonetti voluttuosi ed altre poesie*, pubblicata nel 1906, e quella della maturità del suo ingegno, le *Poesie d'amore*, scritte dal 1906 in poi e raccolte nel 1920, la quale in questa ristampa è arricchita di alcune nuove liriche. In appendice, è l'*Ecloga di Flora*, una poesia in prosa, che appartiene allo stesso tempo delle ultime *Reviviscenze*.

Si mostrerà chiara, da questo ordinamento cronologico, la genesi della poesia del Gaeta, e ne verrà anzitutto corretto un giudizio, che, pronunziato una volta, è stato ripetuto: cioè che essa si leghi strettamente a quella di Salvatore di Giacomo. Con la quale, a dir vero, non si potrebbe trovare altra relazione se non l'alto pregio che il Gaeta riconobbe all'arte del Di Giacomo e volle attestare in un suo studio, e l'ambiente di vita e costume e sentimento napoletano, da cui, scrittori napoletani l'uno e l'altro, trassero la materia di certe immagini. Il Gaeta non mosse dall'imitazione del Di Giacomo, ma invece imitò molto, nell'adolescenza, il D'Annunzio (come si vede dai saggi dati nei *Iuvenilia* e assai più dalla lettura intera dei due volumetti, dai quali abbiamo scelto), imitò la melica e l'idillica greca e le odi oraziane, imitò infelicemente la poesia del Carducci, estranea e riluttante al suo animo (l'unico saggio, che se ne reca in questo volume, è tolto dagli stentatissimi *Canti di libertà*, da lui fermamente rifiutati), si provò nella lirica filosofica e religiosa, che riprese più volte in appresso. E, come questa educazione letteraria, così l'accento (che è poi l'essenziale) della poesia da lui infine ritrovata, della poesia sua propria e originale, è diverso da quello del Di Giacomo. Poichè il paragone, che io non avrei istituito, è stato istituito, sarà il caso di indugiarvi un momento per dire che, se il Gaeta meno agevolmente del Di Giacomo toccò la perfezione della forma nei particolari - proprietà della parola, perspicuità della sintassi, difficile facilità dello stile, - il suo accento poetico è assai più ricco di risonanze, perchè sorgente sopra un più profondo pensiero e tormentoso sentimento, sopra una maggiore e più varia cultura ed esperienza spirituale, sopra una continua contemplazione dell'universo e un'intensa meditazione delle cose ultime. Questo ch'io dico parrà evidente a chi conosca l'opera dell'uno e dell'altro: del Di Giacomo, non solo le poesie, ma le novelle e i drammi e le rievocazioni storico-aneddotiche, e del Gaeta gli scritti critici e di argomento filosofico e morale e politico; e sappia con lo sguardo abbracciare le personalità degli autori, e cogliere il carattere e, per ciò stesso, la peculiare e inconfondibile situazione psicologica e storica di ciascuno.

L'accento principale o il sentimento dominante e generatore del Gaeta si potrebbe definire, piuttosto che l'amore, l'amore dell'amore, quasi di cosa che non si possiede davvero se non nel rimpianto di non possederla più, nella coscienza che il suo incanto è la fugacità, la sua sincerità la rinascente illusione, la sua realtà l'irreale. Questo sentimento, che ha nel suo fondo l'anelito al misterioso irraggiungibile, l'anelito al divino, si stende al mondo tutto, alle creature tutte della terra, ai luoghi dove si vive o si è vissuti, e riempie l'anima di un incognito indistinto tra tenerezza e pietà; e invano il poeta afferma talora di aver superato il suo interiore tumulto nella impassibilità del saggio, perchè la impassibilità gli viene bensì consigliata dall'intelletto, ma il cuore continua a fremere tenerezza e pietà, ed egli continua a poetare, ossia ad esprimere il suo struggimento di passione. Lungo i componimenti di questo volume, si assiste ai primi accenni, tra le imitazioni letterarie, di tale sua naturale disposizione affettuosa; ai vani sforzi di distaccarsene per prenderne altre, che si dimostrano presto di accatto e d'intenzione; al ritorno verso di essa con maggior impeto e vigore e maggiore consapevolezza; alle prime cospicue attuazioni poetiche, che se ne hanno nelle liriche dei *Sonetti voluttuosi ed altre poesie* (quali la *Canzone sentimentale*, il *Pomifero grave tempus anno*, la *Morte della Primavera*, la *Melodia notturna*), e, finalmente, alle più copiose e alle più perfette, raggiunte nelle *Poesie d'amore*. Dove il Gaeta non solo si è liberato di quanto ancora gli restava di letterario e d'intellettualistico, ma ha compiuto grande avanzamento nella scioltezza della forma, risolvendo quel certo che di duro e di prosaico e spianando le contorsioni in cui prima sovente s'impigliava, non sì per altro che di questi difetti qualche traccia non si avverta qua e là, e talvolta come piccoli nèi nelle cose belle.

Nonostante questo *quid humani*, quella del Gaeta è e resta poesia, nata da ciò che un tempo si diceva « entusiasmo » o « manìa » poetica, e modernamente si suol chiamare « brivido poetico », ed egli chiamava « estasi, rapimento, perdizione »: sorta di scotimento e di creatività interiore assai rara e sulla cui presenza gli intenditori di poesia e i cuori semplici non s'ingannano mai, sebbene il volgo dei giudicanti soglia vederla dove non c'è e non vederla dove c'è, e, sopratutto, vederla molto più frequentemente e comune che non sia. E tutto poeta nella sua temperie e nel suo abito di vita, nel suo chiuso ardore, era questo nostro povero amico, che io or son più di venti anni tenni quasi a battesimo nel mondo delle riputazioni letterarie, e a cui non pensavo di mai dover rendere il pietoso ufficio postumo di raccoglitore ed editore dell'opera sua: tutto poeta, qualunque cosa prendesse a fare, e anche e sopratutto quando si proponeva e credeva di fare il contrario, l'accorto uomo pratico o il freddo ragionatore; poeta anche in quelle che erano tenute sue singolarità e bizzarrie, nella sua scontrosità, nella sua selvatichezza di solitudine, nel suo dare affetto e cure agli uccelli, ai colombi e alle galline; poeta fino nel modo della sua morte, quando, vedendo partire dalla casa il feretro della madre, - della madre della quale già in una poesia di molti anni innanzi diceva di non poter pensare che un giorno gli sarebbe tolta, - fu preso dal placido desiderio di andar via insieme con lei, e scrisse sopra un foglietto: « Mia dolce Madre, ti seguo », e si uccise.

Questa morte, che fu come una rivelazione per molti che non lo conoscevano o non l'avevano compreso, conferisce ora ai nostri occhi qualcosa di sacro alla sua poesia: alla poesia, la cui voce egli ascoltò con così candida fede di fanciullo da obbedirle docile come a guida sicura verso l'Eterno.

BENEDETTO CROCE

(*) L'editore Laterza pubblica (a cura del Croce) in due bei volumi di *Poesie* e di *Prose* quanto resta dell'opera di Francesco Gaeta, spentosi a Napoli il 15 aprile dello scorso anno. Per annunzio, diamo qui la prefazione al volume delle *Poesie*.

BILANCI ROMANTICI

L'ultima critica francese

Al principio di quest'anno, discorrendo coi lettori del *Baretti* di alcune vaghe e indeterminate aspirazioni o dichiarazioni di neoromanticismo da parte di giovani scrittori francesi, avanzavo il dubbio che non si trattasse in certi casi di « componimenti d'occasione », poichè proprio alla data del 1927 si era pensato di celebrare il centenario del Romanticismo francese (1827: esplosione della bomba chiamata *Prefazione del Cromwell*). Sono sicuro che con lettori allenati alla lettura di una rivista seria possa fare a meno di spendere molte parole per mettere in guardia sul valore da attribuire ad una simile celebrazione: che il Romanticismo non può esibire un certificato d'anagrafe con data e luogo di nascita debitamente registrati secondo il calendario e la geografia; che si tratta di date convenzionali, alle quali si attribuisce un significato simbolico piuttosto generico e che sarebbe una ingenua pedanteria volere far passare davanti al traguardo della cronologia; che invece può riuscire utile domandarsi perchè a un certo momento si sia sentito il bisogno, in Francia, di soffermarsi sul cammino, guardare indietro e poi intorno a sè e fare quel che si suol dire, con frase abusata, una revisione di valori.

Il Romanticismo dell'Ottocento ebbe il carattere di un periodo geologico dominato da fenomeni vulcanici; il nostro tempo presenta i caratteri di decrescenza di acque dopo un'epoca alluvionale: corsi d'acqua, che si scavano travagliosamente il loro letto, talora straripanti, talora perdentisi per vie misteriose nel sottosuolo; rocce assoggettate ad un lavorio diuturno di erosione; uno sconvolgimento generale e non ancora acquietato, in mezzo al quale l'occhio vagante e distratto da mille immagini sfuggenti non riesce ancora a distinguere il profilo del paese. Parrebbe di trovarsi in cospetto ad un fenomeno della storia della cultura agli antipodi con quello da cui esplose il Romanticismo, e tale da non permettere ritorni di pensiero verso quelle manifestazioni. Ciò non è che parzialmente vero. Un'epoca come la nostra basta descriverla sommariamente per individuarla come un'epoca non di creazione, ma di critica, non di possesso, ma di desiderio. Ora, il fenomeno caratteristico del tempo è che ci si sia ritrovati a faccia a faccia col Romanticismo al termine di un laborioso periodo di critica, come cavalli in pista, dopo un giro, davanti alla medesima staccionata.

* * *

La partenza, come avviene, fu ardente e ricca di calci contro il terreno, che si lasciava indietro. Una quarantina d'anni fa cominciò a salire la marea della critica francese antiromantica, la quale, al chiudersi del secolo, pareva che avesse sommerso perfino cime, che portavano nomi come quello di Victor Hugo. Victor Hugo? Un polmonaccio instancabile per dar fiato ad un trombone di banda provinciale. George Sand? Primo violino pretensioso di un'orchestrina di zingari. Questa, con più o meno spirito polemico, la nuova scala di valori, che pareva di avere stabilito una volta per sempre.

Questa critica così sicura di se stessa non si accorgeva di poggiare su fragili basi. Essa partiva da due premesse fondamentali che poi si mescolavano variamente e talvolta capricciosamente con altri elementi secondari: la prima, che l'epoca romantica, nella quale avevano avuto predominio le tendenze più irrazionalistiche, nel campo del pensiero, e gl'impulsi passionali, nel campo etico, doveva considerarsi come una parentesi patologica nel corso normale della vita sociale e culturale; che era venuto tempo di consegnare alla scienza (cioè alla critica razionalistica) la storia del caso clinico; che intanto era cosa utile affrettare la convalescenza con dei tonici (onde la necessità di una fase polemica spietata), e preparare convenientemente il mondo della cultura alla vita normale (onde il motto d'ordine del ritorno ai classici, cioè al secolo Luigi XIV, considerato come letteratura-modello).

La seconda premessa principale era che il Romanticismo era stato un movimento di carattere spiccatamente cosmopolita; che questo lo aveva condotto ad una grande dispersione di forze; che era necessario richiamare a raccolta le forze spirituali della nazione imprimendo loro un metodico e severo moto centripeto.

Evidentemente su queste premesse non si poteva imperniare un serio processo di revisione, tanto meno un lavoro di ricostruzione. C'era, prima di tutto, sotto un'apparenza di rigidità metodica, una gran confusione derivante da idee approssimative, che non sentivano la ripugnanza per gli accostamenti eterogenei, per gli accoppiamenti ibridi. In questa falange antiromantica si distinguevano a fianco a fianco razionalisti positivisti, volterriani o paganizzanti; razionalisti teologizzanti, vagamente influenzati dal neo-tomismo della scuola di Lovanio; nazionalisti, che proseguivano nel campo della cultura una battaglia politica. Questi, che si erano nutriti di una concezione mistica e romantica (ipostasi passionale della nazione, pensata non solo come ente giuridico, ma come *summum jus* e *summum bonum*, cioè come un *corpus mysticum* medioevale) se ne andavano a braccetto con dei razionalisti, che correvano dietro a un ideale di vita meccanica, controllata dal manometro: e si potevano scorgere ancora alcuni cattolici sul tipo di un Barbey d'Aurevilly (romantici fino a ingolfarsi in un tal quale sadismo demoniaco che puzzava di eresia), i quali tuttavia facevano comunella per combattere scrittori romantici di tendenze democratiche, come Victor Hugo.

La natura umana, negli individui come nelle collettività, presenta quel dato numero di elementi fisici e psichici, in varia misura e combinazione. E' fuori della realtà pretendere il consolidamento una volta per sempre di un unico tipo umano con un dato equilibrio — ritenuto perfetto — di facoltà intellettuali e morali — senza dire che per raggiungere lo scono bisognerebbe fare un altro patto mosaico con la Divinità, per ottenere da questa che si determini a foggiare un tipo unico di umanità con un equilibrio fisico in armonia con quello psichico da noi ritenuto perfetto, ed a non turbare poi il corso della sua esistenza con avvenimenti esteriori capaci di modificare il carattere. Fino a che questo bel fatto non si verifichi — cosa di cui si può legittimamente dubitare — non potrà considerarsi quale un procedimento critico fruttuoso di buoni risultati il contrapporre un tipo astratto e ipoteticamente perfetto di uomo, di letteratura, di civiltà ad un altro tipo astratto e ipotetico di uomo, di letteratura, di civiltà, che è adoperato come lo schiavo di Sparta.

Gli uomini detti esemplari più si studiano da vicino più rompono a ogni tratto le pesanti cornici dorate, dentro le quali si vorrebbero rinchiudere; i vantati secoli d'oro sfuggono per le fessure di mille eccezioni agli angusti schemi dottrinari, nei quali ci s'illude di poterli confinare.

La conclusione è che è vano cercare norme di giudizio generiche ed estrinseche, e che il giudizio non può equamente cadere sulla materia in astratto, che in sè stessa non è nè buona nè cattiva nè bella nè brutta, ma sulla produzione, cioè sulle manifestazioni concrete della materia, in rapporto con le condizioni specifiche, sotto la pressione delle quali si è atteggiata così e così. Noi ci guarderemo bene dal portare un giudizio su di una persona, appoggiandolo semplicemente sul fatto che esercita questa piuttosto che quella professione, o che dimostra queste o quelle preferenze, che è più riflessivo o più espansivo, che è rimasto scapolo o si è sposato due volte. Giudizi cosifatti li chiamiamo azzardati o temerari, e usiamo dire che gli uomini li attendiamo alla prova per giudicarli. Così egualmente siamo tenuti a giudicare un'epoca della storia, della letteratura, ecc. non per quello che ci piaccia o ci dispiaccia della sua fisionomia, del suo carattere, ma per il modo come quella fisionomia e quel carattere si sono atteggiati nell'urto con gli eventi e per quello che quest'urto ha prodotto in concreto ed ha lasciato indietro come contributo alle grandi opere della umanità. Per esempio, noi diciamo che quella della Cina è una civiltà in decadenza, se non in completo abbandono, non perchè pensi ancora secondo Confucio, ma perchè non è capace di esprimere altro che pseudo-generali avventurieri.

* * *

Probabilmente a noi Italiani questi concetti fondamentali si presentano alla mente senza intoppi, perchè gl'intoppi sono stati rimossi dalla poderosa e instancabile opera di dissodamento condotta dal Croce. Certo è che a riprendere in mano i documenti più solenni di quella levata di scudi contro gli antenati romantici, c'invade un gran senso di vuoto. Un libro, che vent'anni fa fece tanto chiasso e parve la scarica di fucileria di un plotone di esecuzione, quello di Pierre Lasserre (*Le Romantisme français*) dopo appena vent'anni è decrepito, non si sostiene più sulle gambe, tradisce tutte le sue magagne scientifiche e non ha più valore che come documento di un tempo sorpassato.

Il Lasserre ha oggi un vago senso di quello che si è verificato intorno a lui, ma ciò non vale a produrre una profonda e benefica revisione ed un irrobustimento dei fragili prin-

cipii critici, sui quali si appoggia. Fa delle ammissioni e cerca, con la sua solita abilità polemica, di piegare ad un senso più accessibile e bonaccione le sue sentenze implacabili di vent'anni or sono. Questo episodio di un Lasserre « bisbetico domato » fa sorridere, ma non richiama più la curiosità come tempo addietro quel non so che di bravura e di pittoresco nelle sue arie da matamoro — per altro, così inconsciamente romantiche...

Il libro, che anche lui ha pubblicato per l'occasione del centenario (P. L. *Des Romantiques à nous*, Paris, Editions de la « Nouvelle revue critique ») è una raccolta di scritti occasionali con una organicità del tutto fittizia e che non aggiungono niente nè agli argomenti trattati nè alla reputazione dello scrittore.

Il fatto è che critici della mentalità del Lasserre si trovano in un ambiente reso rapidamente sfavorevole, senza che essi l'avessero preveduto. Ma il non averlo preveduto non fa onore al loro fiuto e dimostra che essi sono piuttosto uomini di lettere, in un senso ristretto della parola, che uomini di cultura. Se tali fossero si sarebbero accorti, anche trent'anni fa, che proprio nel momento in cui essi tiravano contro il Romanticismo con le grosse artiglierie del razionalismo, nelle officine del pensiero filosofico si procedeva ad un rapido smontaggio di quel tipo di cannoni, perchè andava in voga un nuovo brevetto. Apertosi con il neo-kantismo tedesco, col neo-hegelismo inglese, col pragmatismo americano, questo movimento di pensiero si svolgeva lungo una comune corrente proprio di reazione al razionalismo. E siccome i flussi e riflussi del pensiero filosofico procedono con movimenti approssimativamente costanti e producono effetti corrispondenti negli altri campi del pensiero, così era fatale che dalla reazione al razionalismo ed al positivismo si giungesse alla contrapposizione di un altro complesso di dottrine, che, pur nelle sue varietà, diciamo così, tecniche, non poteva far altro che poggiare sugli altri elementi dello spirito: intuizione, passioni; e che tutto questo, una volta o l'altra, dovesse portare, nel campo della letteratura e dell'arte, ad ardite riaffermazioni, che in senso generico si possono dire romantiche o neo-romantiche.

La Francia non solo non rimase estranea, ma conquistò presto un posto eminente in questa battaglia filosofica col valore di un capitano della taglia di Bergson. Si può dire anzi che l'avvenimento si sia chiuso e che assistiamo piuttosto, nel campo del pensiero filosofico, ad alcune tendenze anti-bergsoniane, forse sintomi di una ripresa di razionalismo — basta ricordare il nome di Julien Benda —. Le conseguenze nel campo della letteratura e dell'arte sono evidenti. Basta accennare, a titolo di ricordo: l'esagerata importanza postuma di caposcuola, a cui è balzato Mallarmé; la labirintica analisi e l'egocentrismo di un Proust; l'anarchismo nascosto sotto il velluto della dialettica avvolgente di un Gide; cubismo, dadaismo, surrealismo....

Invece sul terreno della critica questo movimento d'idee ha trovato, in Francia, scarsissima sensibilità. Una prova indiretta, ma di non scarsa importanza, per esempio, è che l'*Estetica* del nostro Croce, la quale elaborò e fissò le principali tendenze che erano nell'aria del nuovo pensiero contemporaneo, è penetrata in Francia molto più tardi ed in molto minore misura che non nei paesi anglosassoni e in Germania. Per ciò è avvenuto che quando, un paio d'anni fa, uno scrittore dotato di ricca e varia preparazione e di grande acutezza e sensibilità per l'arte, l'abate Henri Bremond, lanciò sotto la cupola dell'Accademia francese, nientemeno, un petardo, sotto forma di una memoria sulla *Poesia pura* (cioè anti-classica, nel senso francese, anti-razionalista: insomma che se ne ride di Boileau) fu, non solo nella calma atmosfera dell'Accademia, ma anche fuori, un rimbombo inaspettato — e anche alquanto sproporzionato — da macchina infernale. Ciò non può spiegarsi che con l'ambiente della critica francese, intimamente refrattario a quest' indirizzo e nel momento specifico piuttosto arretrato, in genere, e mal preparato da un adeguato rinfrescamento nelle dottrine estetiche. Dato questo stato di cose si spiega egualmente come la discussione intorno alla memoria accademica del Bremond sia durata vivace per due anni buoni senza produrre risultati scientifici tangibili. Il Bremond ha intorno a sè un nucleo di zelatori, che viaggiano troppo volentieri nei regni eterei — il solito destino delle dottrine, che danno un qualche sentore di esoterico —; gli avversari si sono asserragliati nei loro bastioni di vecchia architettura. Insomma non appare che si sia fatto un concreto guadagno a vantaggio della vita culturale, per questo lato.

E' anche vero che il Bremond non presenta nè aspira a presentare un vero capo di dottrina estetica; anzi, a rigore, egli non può averne una, nel vero senso della parola. La misura di questa impossibilità, si può dire che l'abbia data appunto nell'altro suo scritto *Prière et poésie* (pubblic. quest'anno: Paris, Grasset), dove c'è il tentativo di mettere in ordine interiormente e condensare i risultati dottrinari della annosa discussione. Ma i risultati sono una delle parecchie variazioni di misticismo estetico, in cui la poesia fa da *medium* tra la terra e il cielo. Il Bremont ha passata la gioventù presso una comunità di gesuiti del Paese di Galles, e là si è compiuta la sua formazione spirituale, al contatto con la cultura inglese della fine dell'Ottocento. Ed è facile infatti trovare nel suo pensiero mistico-estetico la vena d'influenza del preraffaellismo, sopratutto quello dell'ultima maniera, che determinò una corrente di poesia religiosa di tendenza o di dichiarata fede cattolica (Coventry Patmore, ecc.). Nello schizzo teorico, che ci offre il Bremond la vita dello spirito è separata come in due sfere: una inferiore, che appartiene alla vita razionale — in un senso circoscritto di elaborazione degli elementi della vita sensibile —; una superiore, supra-razionale. Il Bremond non dice irrazionale; ma in sostanza non fa che sublimare lo irrazionale. Questa sfera del supra-razionale, a sua volta, contiene due piani: un piano inferiore, che è una specie di Limbo, dove vivono e fantasticano i poeti, adombrando con immagini approssimative le grandi verità, che appaiono sfolgoranti nel piano superiore della pura mistica, mèta finale della conoscenza. Da questa concezione prende senso il titolo del libro: *Poesia* (prima stadio, incompiuto, fatto di slanci e barlumi di verità) e *preghiera* (espressione della verità — mistica — conquistata).

Quello che c'è di irrazionale (slancio, intuizione, possesso frammentario della verità) nella sua concezione della poesia, fa ritenere al Bremond di potere parlare con piena legittimità di un rinnovato Romanticismo. Ma, evidentemente, anche il Bremond, come i suoi contradditori, parla di Classicismo e Romanticismo su categorie astratte, considerando quei fenomeni secondo una certa idea *a priori*. Il Romanticismo è, secondo lui, « il ritorno alla tradizione costante del genere umano in fatto di poesia; una reazione cosciente, ragionata contro l'estetica del sec. XVIII... Prendere la poesia sul serio, come un dono splendido e gratuito, che innalza il poeta al di sopra di se stesso... ». In questa definizione c'è una parte negativa, di reazione contro una determinata estetica — quindi un pensiero circoscritto dentro confini storici — e una parte positiva e assertiva, in cui la medesima cosa definita sorpassa i confini umani ed appare *sub specie aeternitatis*. Posti così i termini della questione sono entità, che non riescono mai a raggiungersi, addirittura non riescono a conoscersi l'un l'altra.

Senza dubbio nell'affermazione dei diritti dello slancio vitale, della ispirazione poetica ci sono elementi che appartengono al Romanticismo (fatto storico concreto); ma sfugge l'elemento essenziale, dal punto di vista estetico: che l'elemento nuovo e di altissimo valore portato dal Romanticismo fu lo sforzo per dare autonomia all'arte ed un proprio dominio e propri attributi. Il modo tutto personale e parziale di vedere il Romanticismo da parte del Bremond non giustifica affatto la sua frase di « poesia pura ».

Anche quella concepita dal Bremond è poesia *impura*, cioè uno stadio inferiore e che, soprattutto, non sarebbe in grado di vivere di vita propria. Così il Bremond si trova molto più vicino ai suoi avversari razionalisti di quel che non pensi e l'uno e gli altri sono molto lontani, quasi ad una medesima distanza dal pensiero romantico intorno alla poesia, al suo posto ed alle sue funzioni nel mondo della conoscenza. Basterebbe fare un confronto con la corrispondenza di Flaubert, che si può dire il punto più elevato raggiunto dalla critica estetica del Romanticismo francese.

* * *

Nel tempo, oramai non breve, nel quale sono succeduti i vari episodi di questo dibattito, uno studioso di tutt'altre qualità che i precedenti, magnificamente agguerrito alle ricerche di carattere storico e con una tenace volontà di pervenire al fondo delle cose, lavorava metodicamente, ininterrottamente ad attaccare da molti lati il problema culturale del Romanticismo. E' questo l'eminente studioso Ernest Seillère, ed a lui non solo la critica francese, ma la critica in genere deve molto. Anche nei punti dove il modo di vedere dello scrittore appare dominato da un *leit-motiv* troppo metodicamente incalzante, pur tuttavia la gran quantità di materiale messo in valore, lo stimolo dato a un movimento di studi e d'idee restano come un profitto concreto a vantaggio di una più estesa conoscenza della vita spirituale del secolo XIX.

Agguerrito come nessun altro su questo soggetto il Seillère ha potuto portare il più solido contributo al centenario: due grossi volumi ricchissimi di materia, dedicato il primo ad una specie di ricapitolazione critica dei momenti salienti dei vari periodi dell'epoca romantica (secondo la raffigurazione e la cronologia sostenuta dall'autore): — *Pour le centenaire du Romantisme: Un examen de conscience*. Paris, Champion, 1927 —; il secondo dedicato alla cultura tedesca contemporanea, che secondo il Seillère è dominata da una ripresa violenta di romanticismo: *Morales et religions nouvelles en Allemagne - Le néoromantisme au delà du Rhin*. Paris, Payot, 1927.

Per quei lettori, ai quali non fossero familiari gli studi del Seillère — e bisogna conoscerli nel loro concatenamento — cercherò di riassumere alla meglio per sommi capi i risultati di essi.

Diversamente dai critici passionali dell'antiromanticismo, il Seillère non partì da una tesi a priori. Da giovane, andato a perfezionare i suoi studi all'estero, cominciò con studi analitici su argomenti particolari. La sua attenzione fu prima attirata dal fenomeno del socialismo, che egli aveva agio di studiare in un momento di sviluppo, presso le popolazioni tedesche. Sono di quegli anni uno studio sulla figura di Ferdinando Lassalle (1897) e i saggi raccolti nel volume: *Littérature et morale dans le parti socialiste allemand*. Da queste prima ricerche il Seillère fu portato ad approfondire i rapporti fra gl'ideologi del socialismo e gli altri dottrinari tedeschi del secolo. Egli li trovò legati da una tendenza mistica comune, di cui trovò una manifestazione in Schopenhauer e un'altra, di altra natura, in Nietzsche e nei « pangermanisti », che tanto si servirono e abusarono di « superumanismo » per impasticciare una cattiva politica (si riportano a queste ricerche gli studi sui *Pangermanisti*, dell'anteguerra e del dopo-guerra, il volume su Schopenhauer; quello su H. S. Chamberlain, ecc). A un certo punto delle sue perlustrazioni sul terreno del misticismo imperialista tedesco il nostro studioso si trovò a faccia a faccia con un suo connazionale, il conte di Gobineau, che tanto contribuì a fomentare il misticismo della razza pura ed eletta in Germania con le graziose fantasticherie — che egli prendeva per nozioni scientifiche — intorno ai popoli biondi dolicocefali ed occhiazzurrini. Ne venne fuori un altro libro: *Le comte de Gobineau et l'Aryanisme historique* (1903). Ma intanto l'orizzonte si allargava quasi a perdita di vista. Il Seillère, che aveva fatto ritorno in Francia, vi faceva ritorno anche spiritualmente. Gobineau lo portava tra i romantici francesi del '50; ma questi gli aprivano le porte misteriose del palazzo incantato del Romanticismo francese tutto intero. In questa specie di dedalo dei nostri tempi il Seillère avanzava col suo filo d'Arianna, che s'era portato dalla Germania come risultato degli studi sull'imperialismo mistico (misticismo della razza e misticismo democratico-socialista). Per questa via egli risaliva indietro e si trovava davanti alle figure dei primi romantici francesi: costoro lo conducevano davanti al loro grande ispiratore, Byron. Da queste ricerche venne fuori una ricca serie di studi (su Dumas figlio, George Sand, Balzac, Chateaubriand, Sainte Beuve, Stendhal, Byron, ecc.) che sarebbe difficile anche enumerare per disteso. Da questa serie di studi viene in luce un'altra faccia di misticismo, più specificatamente romantico: il misticismo artistico (la religione dell'arte) e si profila un'altra forma di misticismo, che diventa l'argomento capitale di un'altra serie di studi. Facendo ancora un altro passo più indietro, gli si presentò la figura di Rousseau, che lo interessò in sommo grado. Egli vide convergere in lui molteplici correnti spirituali, che fluirono poi nel Romanticismo e soprattutto quelle ipostasi della Natura (sostituita alla divinità) e dell'uomo primitivo (puro prodotto della Natura), le quali il Seillère ha raggruppate sotto il titolo di « misticismo naturista ».

Rousseau spicca dunque, nel bel mezzo del secolo XVIII, come una di quelle giogaie, dai cui fianchi si dipartono i corsi d'acqua, che rigano distese pianure. Possiamo aprire allora la geografia dell'epoca romantica con la figura di Gian Giacomo? Pare che sì e pare che no — allo stesso Seillère, il cui instancabile desiderio di allargare la sfera delle conoscenze e di portarvi maggiore luce lo ha tratto a portare l'occhio ancora più indietro. Al suo acume non poteva sfuggire che Rousseau non è un picco isolato, e che, se fisicamente non è nato e intellettualmente non è nato tutto su terreno francese, per tanti legami si stende ed ha preso nutrimento sul suolo francese. Guardando dietro la sua ombra un po' sconnessa si delineano le controversie religiose del secolo XVII intorno a giansenisti, quietisti, salesiani: dietro la figura plebea e divagante di Rousseau ci guarda quella pensosa e quasi impalpabile di Pascal e scivola con una fluidità aristocratica la figura di Fenelon. (Anche questa parte del pensiero francese il Seillère ha rischiarato con nuovi studi, *Madame Guyon et Fenelon; Le péril mystique dans l'inspiration des démocraties contemporaines*, ecc.).

Ma entrati in quest'ordine d'idee la catena non si può troncare qui. Bisogna passare a considerare la causa principale delle controversie francesi: la Riforma; poi le cause più lontane: il Rinascimento, il neo-platonismo, il misticismo e le eresie medioevali... Dove ci fermiamo? Il Seillère, portato dall'ardore della chiarezza e dell'organicità metodica, si sofferma sul Cristianesimo primitivo, assaggia il pensiero platonico...

Questo prolungarsi all'infinito, questa inafferrabilità degli elementi della questione tradiscono una certa indefinitezza nel porre i termini del problema.

Non bisogna trascurare un'altra circostanza. Ho già rilevato che il Seillère ha camminato indipendentemente ed anche per altra via che gli anti-romantici sistematici; però il periodo, in cui si è addentrato nello studio del Romanticismo francese, era il tempo in cui quella critica aveva scosso e penetrava anche in ambienti accademici. Se ne riscentrano le tracce anche in manuali scolastici o quasi, come quello del Lanson — dove si può vedere un Balzac trattato come un soldatino alla rivista: — Riattaccatevi il bottone... — E' modo di calcarsi il berretto!... ecc., ecc. — Anche il Seillère sentì l'influenza di quella critica a cannonate, e come molti altri studiosi gli parve necessario di tener conto dei risultati di quella, come di elementi acquisiti alla storia letteraria. In quel tempo egli insisteva su di una visione patologica del Romanticismo nel suo complesso; parlava di « male romantico », e, applicando questa formula al risultato delle sue ricerche, diagnosticava la malattia come individualismo mistico. Se non che facendo la riprova storica abbiamo visto come la materia si allargasse indefinitamente, insinuandosi in ogni paese e in ogni tempo. Si arrivava davanti al misticismo cristiano ed i quesiti si facevano imbarazzanti. Il Seillère in un primo tempo parve accondiscendere alla tesi dei neocattolici nazionalisti del tipo Maurras: che bisogna distinguere fra Cristianesimo e Cattolicismo; che nel Cristianesimo c'è qualche elemento imbarazzante, e del quale ossequiosamente ci si può sbarazzare, ponendolo fra le cose del passato; ma che il Cattolicismo è il Cristianesimo calato nella realtà, purgato di misticismo e disciplinato dalla ragione e dagli istituti della Chiesa. La premessa misticismo= male romantico era suffragata da questa tesi. Ma lo stesso Seillère, che continuava ad elaborare il suo pensiero, si accorgeva già di quanto c'era ancora di approssimativo e di generico in tutto questo — e probabilmente non era intimamente soddisfatto di quella tesi non sua e di cui si serviva come di una impalcatura.

Ed ecco l'abate Bremond fare la sortita, che abbiamo visto, e prendere d'assalto certe posizioni, che parevano inespugnabili. Così egli ha argomentato vittoriosamente contro la equazione: misticismo= patologia, come contro l'altra: Cattolicismo= razionalismo. A questo proposito egli ha giustamente argomentato che, se si vogliano fare raccostamenti, il razionalismo conduce al neo-classicismo, cioè ad una concezione pagana della vita. Il Seillère, attento, scrupoloso ed agile, ha tenuto conto di questa evoluzione della critica e del terreno perduto dagli anti-romantici razionalisti. Il suo pensiero, che, per altro, non è stato mai intransigente, è portato ora ad ammettere col Bremond che il misticismo, nel suo complesso, ha una portata molto più estesa, e quindi lo sforzo dei suoi ultimi scritti è di dare una personalità ben distinta al misticismo romantico. Il Seillère lo circoscrive nel tempo, dando sempre più risalto a Rousseau come capostipite; e lo circoscrive nei suoi elementi, chiamandolo « misticismo naturista » — cioè culto della natura come divinità onnipossente e benefica; donde l' ottimismo dell' individuo allo stato di natura, ecc. A questa specie di misticismo disceso dalla filosofia del sec. XVIII si sarebbe alleata un'altra specie di misticismo più specialmente ottocentesca: la volontà di potenzza o *titanismo*, che ha generato l'imperialismo.

L'êra romantica sarebbe stata principalmente il risultato di questo connubio, e in ciò sarebbe il suo malessere, latente o palese, e il suo pericolo. Il Romanticismo tende a sprigionare forze interiori, che ribollono nel suo seno, ed a mettere la società in mano ad un individualismo sfrenato. E' pur vero che queste forze, queste forme di misticismo, fanno parte delle fibre morali della umana natura, e non potrebbero sradicarsi del tutto, e forse il farlo sarebbe a sua volta un male; ma bisogna tenerli d'occhio come parenti bislacchi — quelli, dei quali si dice, con un gesto desolato, che sono « disgrazie di famiglia » —, tenerli un po' in disparte, e farli trattare con dolcezza, ma con metodica fermezza dalla zia Ragione...

In questa ultima parte appare il lato pedagogico del Seillère moralista e preoccupato dei gravi problemi sociali, che c'incombono. E' evidente che queste preoccupazioni si riverberano sul suo pensiero di critico letterario e di storico della cultura, tenendolo in un sentimento di intima diffidenza verso le manifestazioni romantiche. Questo naturalmente lo induce a fissarsi su certe formule, che impacciano talvolta il passo dell'uomo di lettere. Ma, a parte questo, bisogna che esaminiamo brevemente i risultati ai quali è giunta la critica francese sul Romanticismo, in seguito alla ingente opera di revisione generale fatta dal Seillère.

Ma ho già messo alla prova la pazienza del lettore. Questo lo faremo la prossima volta.

MARIO VINCIGUERRA.

LIBRI RICEVUTI:

DINO BONARDI: *La giostra dei serpenti.*

ENZO PALMIERI: *Papini.* (Edit. Vallecchi - Firenze).

GIACOMO ETNA: *Offerta di Primavera* (Studio Editoriale - Catania).

LIVIA MUSCO: *Le donne e la vita* (Edit. Albrighi e Segati).

P. GANDOLFI: *La vittoria del sole* (Edit. Cappelli).

Col nuovo anno si sospenderà definitivamente l'invio del giornale a quanti non hanno pagato ancora l'abbonamento per il 1927.

Giannotto Bastianelli

Se parrà sempre ardua cosa giudicar l'opera e l'importanza d'un moderno, il giorno che se ne posson tirar le somme, e non serve più di scorgerne le tendenze nè di prevederne lo svolgimento, poichè la sua carriera è chiusa; più difficile ancòra è tal misura quando l'opera che si prende a considerare, e s. vorrebbe fissarla e staccarla ne' suoi segni assoluti, è nata in margine e a commento di quella altrui, da un ripiegarsi della mente all'attenzione e all'ascolto, da ciò che noi chiamiamo una disposizione critica e di coltura, quasi volendo sottintendere che sia meno vera e autonoma vita di quella che s'afferma con moti irriflessi, primitivi, e volgari.

«La mia vera espressione e più spontanea è quella musicale» ha scritto di sè Giannotto Bastianelli; non mi sarebbe possibile contraddirlo, per essere io ignaro della sua musica, e incapace, se la conoscessi, di riferirne altro che una impressione metaforica e totalmente profana. Ma Alberto Gasco il quale tra quei pochini che si sono accorti della tragica sua morte sembra uno dei più attenti e benevoli, riduce l'importanza delle pagine musicali a un nobile ma alquanto freddo esercizio, sapiente e premeditato; prodotto, s'intende, da uno speciale impegno che avrebbe anch'esso ragioni critiche e culturali. «E, in genere, quella lirica» soggiunge Bastianelli, continuando la frase sopra riferita. Ci si riposerebbe volentieri su questa parola, quasi a intuire nell'animo suo una passione centrale che sia suggerimento e riposto impulso di tutta la sua azione; per non dire dei Libri di Poemi e delle liriche sparse che ci ha lasciati, nelle pagine critiche è a volta un fervore e un abbandono, meno cauti della sua stessa intelligenza.

Ma egli ci aiuta a indagare meglio la sua natura: «Sono, per ciò che riguarda le cose del pensiero, uno scrittore voluto fattosi con pazienza un po' annoiata, scrittore originale e vivace a volte, martirizzato intimamente da eccessive irruenti illuminazioni d'idee» e allora par di capire che la sua manifestazione propriamente lirica gli è più suadente e allettante perchè più facile, come un'effusione momentanea; ma, dove giunge lo sforzo, e la noia necessaria, è quell'originalità che in vano egli tenta di menomare accusando nel suo lavoro un che di arbitrario; e l'elemento lirico vi è presente, fino nel tono in cui gli piace di definirsi. Le cose del pensiero, le idee, lo illuminano con un eccesso di luce, dov'è altro che chiarezza, abbaglio, e poichè son luci diverse, avverse, contrastanti, tanto «irruenti» da non saperle quasi più discernere, addirittura: martirio.

La luce eccessiva dipende dall'estrema ansia e avidità della ricerca; che tutti gl'illuminati sono dei famelici a cui non basterebbe una porzione giusta e comune. Alla funzione critica si connette quindi una totale attività dello spirito che non solo non lascia residui, ma vi porta le sensazioni e le reazioni immediate, incandescenti; così che l'intelligenza ne è tutta commossa. Proprio il tono della commozione genera, nell'animo di chi oggi rilegge, un senso di incertezza, parendo che aiuti i moti affettivi che portano facilmente verso questo critico, e convinca e lusinghi, troppo più di quel che sarebbe legittimo nel campo delle opinioni e del variabile gusto.

Ma è anche vero che sola quest'effusione o la gioia a volte ditirambica de' suoi entusiasmi fa ricordare quel ch'era, sulle pagine vecchie, l'attesa del suo nome, e poi il riconoscimento d'una bontà, d'una giustezza, d'un'evidenza del giudizio che dopo aver chiarito e insegnato quant'era possibile, ci faceva magari complici e paladini.

* * *

Se si colloca Bastianelli accanto ai vociani, in quel luogo dove si è mosso con il miglior suo agio, in quel tempo che l'accento suo era più limpido, meno rotto da ritorni e rimorsi del pensiero, più felice, quando la sua prosa pareva tutta corsa da grandi e primitive correnti fresche, vedremo anche più distinta la parte del lirico nella sua opera critica. Starebbe nel mezzo tra due tendenze centrifughe, una tutta lirica ma irresponsabile, si vuol dire Palazzeschi, l'altra tutta impegnativa e moraleggiante, ma antilirica, che sarebbe quella di Prezzolini. Vicino e parallelo ci sarebbe Papini, allora perpetuo lirico delle crisi. Se questa facile architettura umana non sodisfa, si osservino più da vicino le movenze e i risultati di diversi sistemi critici, tanto per coglierne meglio le differenze. Prezzolini sarà sempre visto in atteggiamento di predicatore, con un che di laico, di spiccio e di non ufficiale: diciamo protestante congregazionalista: la sua mira costante è di raccogliere una numerosa udienza, se fa le viste di gloriarsi d'una minoranza eletta e disprezzare il grosso pubblico, lo sprezza non perchè pubblico, ma perchè grosso, cioè inadatto a capire, a seguire e a prender passione; pragmatista prima e poi idealista militante, non conosce mai la pazienza del pensatore; non si contenta d'esporre e di chiarire, segue le parole dette nell'animo degli altri, ne vuol fare il principio di una colleganza, d'un'azione che abbia riprove immediate e risultati efficaci. Bastianelli è capace altrettanto d'impegnarsi in lunghe e risentite dimostrazioni critiche, che hanno intonazione polemica e addirittura odor di battaglia; ma vi si palesa la pochissima cura in cui tiene i risultati, la distanza che lo separa dai fatti giornalieri o giornalistici, il disinteresse che va fino allo scetticismo per la «causa» che dovrebbe far sua; e in somma tutto l'interesse si chiude intorno al suo stesso animo, più che a un bisogno di chiarificare e a una necessità dell'idea che lo muove; così che è contento e pago di notare le sue proprie reazioni d'artista. Il modo lirico che sarebbe come s'è avvertito, per mancanza di concreta fantasia, un'effusione troppo imperfetta, gli si precisa e condensa di fronte ai fantasmi e alla realtà delle opere altrui; e nel discorrerne, nell'ammirale, nel parteciparvi, più che palesare e confessare un suo gusto, egli stesso si confessa; esaltando sè negli altri e cercando per questa via indiretta di comunicare il suo «tono» totale, come gli è più caro, e ciò nemmeno deputato da una certa irruenza e da un avido desiderio di rigoglio e di pienezza, non soltanto spirituale. L'elemento volontario e personale ch'egli porta nelle cose del pensiero è proprio dunque l'esaltazione lirica, e questa lo distacca dal pensatore vero, al quale del resto nemmeno vorrebbe assomigliare; poichè la concretezza del pensiero gli è già vana e troppo esterna, alla stregua dell'inquieto animo, acceso e improvviso.

Ma se è vera, in lui, una vicinanza di atteggiamenti che di solito si pensano separati, se in vece di manifestar direttamente la sua qualità d'artista, adopera questo continuo ripiego e compie una specie di contaminazione, non sarebbe allora una sorta d'ingegno ibrido e impotente, «fuori serie» tra gli uomini rappresentativi?

Verrebbe voglia di rispondere: ma nessuno è normale! Ossia: tutti, anche i più fortunati dei mortali adattano le cose a sè e si adattano; ogni decisione è una scelta, e così ogni espressione, in cui sembra di mutilare e d'imprigionare l'informe. Chi vuol sognare può appassionarsi per quest'iniziale slancio e credere a una sua manifestazione diretta e mistica; ma se non formula per lo meno il suo sogno, neanche quello gli può parer vero.

La norma e la misura è proprio nel risultato, nell'opera, spogliata di miti critici, che fa regola a sè; questa, ormai, è una lezione vecchia. E' la lezione che Bastianelli ha ribadito con un intero libro: L'Opera, dove combatte la teoria dell'ibridismo dell'opera in musica. E siccome Bastianelli è un uomo vivo, che ci parla dagli articoli sparsi e in mezza colonna con un accento che è suo soltanto, e più denso e pieno e suscitatore che non tantissime pagine di altri critici e di altri lirici, questo basta a battezzarlo scrittore.

* * *

Del resto un atteggiamento simile, se da un lato corrisponde, come s'è cercato d'indagare, all'indole di Bastianelli, ha anche fondamento nella condizione della coltura. L'accostamento dell'espressione lirica all'atto critico, si che si fondano poi in una forma nuova, che parrà ibrida e assurda a chi non ne rifà in sè l'esperienza, è già contenuto in germe nell'estetica crociana. La creazione dell'autore, la ricreazione del lettore o del traduttore considerate atti simili, chi non ha provato questa vicinanza come un'inebriante esperienza personale? Vorrei non esser tratto in inganno, se vedo di qui scaturire l'assenso del Bastianelli a tutto l'idealismo, fino a farsi (per breve tempo) battagliero sostenitore delle teorie gentiliane. Su questo punto egli infatti insiste, e esagera: non è ricreazione quella del lettore, è creazione, libera e degna come quella del poeta; il lettore musicale, nell'atto di sonare, non «eseguisce», con un'attenzione che ha da esser fedele e umile e non punto esaltante, al cospetto della pagina segnata di note, quasi un'algebra muta: egli «traduce», cioè crea. La teoria, noi diciamo, è legittima e vera; ma anche se non lo fosse, vedete di questo musicista centuplicarsi le forze e la fiducia, da quel punto che si conviene di esser tutt'uno coi più grandi, quando li apre e li compone all'animo degl'infelici che non saprebbero mai la loro lingua, e nemmeno tutt'uno con loro, non privo di sè per prender vita nella loro opera, ma pari a loro eppur ricco della sua capacità più ampia, in cui essi rivivono. E che altro è la critica, potrebbe dir Bastianelli, se non un'«esecuzione», una «traduzione» più ragionata e attenta, che attacchi l'ascoltatore e ne chieda il consenso per la via della mente, dominata dal medesimo e lirico amore che conduce a adeguarsi ai creatori. Se non c'è volontà d'identificarsi, trasporto dell'animo, si rompe l'incanto; e la parola detta, in vece d'esser in noi intuizione nuova, è lettera morta, buona a classificazioni d'erbario, a dispute filologiche; o al virtuosismo dei divi.

Con una persuasione di questa fatta — e non c'è spirito che più di quello di Giannotto Bastianelli si movesse all'impeto della persuasione, intesa come antiretorica; talchè potremmo ascrivere completamente alla sua influenza il libro, e fino il titolo del libro di Michelstädter — si giustifica un modo della critica bastianeliana che appare quanto mai ingenuo, come se non avesse mai fatto a tempo a rileggersi un suo libro, o addirittura un articolo, o due periodi consecutivi; si potrebbe chiamarlo il modo dell'altalena. La lode, o in genere il giudizio affermativo, frontale vorrebbe voglia di dire, è sempre espresso senza risparmio, con periodi ascendenti ed epiteti che si incalzano; e le parentesi, che sovrabbondano, sono pure divagazioni ovvero richiami sempre assertivi, non hanno valore di riserve. Poi, terminato una specie d'inno critico, si volta la medaglia, si scopre l'altra metà; e allora sarà di nuovo tutta una filza d'affermazioni, sonore quanto quelle di prima, che le disdicono non partitamente, ma nel complesso, correndo lungo un filone di pensiero contrario, sempre preso di petto con cuore allegro, come cosa a sè stante, non curando la qualità negativa che avrebbe rispetto a quel ch'aveva detto prima. La contraddizione risulta tanto chiara che non c'è modo di prenderlo in castagna; son due pezzi opposti e scomposti, che il lettore dovrà per suo conto far la fatica d'incollare. Non si spiegherebbe, mi pare, l'inizio focoso de' suoi scritti, che han l'andare d'una galoppata senz'uso di morso nè di freno, a non vedere qual'è la sua intenzione e il suo atteggiamento quando s'attacca a un argomento o si mette di fronte a un autore; tanto vicini al modo da cui ci lasciamo prendere dai nostri stessi fantasmi. Da qualunque punto egli muova, corre in un cielo suo, e spazia in un panorama astrale, in veco di provarsi a distinguer con giusto rilievo quel tratto di terra che s'era messo a indagare, sicchè per ritornarci gli ci vuole un grande sforzo di volo contrario. Ma quando ha fatto il viaggio e il ritorno, l'inutile paese che s'è scorto era più bello, e tutta quell'aria mossa sotto un libero sole allarga la visuale, le dà luce e sfondo universali; anche se, a conti fatti, la veduta che voleva esser nitida s'è confusa e dispersa.

* * *

Il più bel libro del Bastianelli, «La Crisi Musicale Europea» è fatto a questo modo. Considera i musicisti dell'ottocento, che egli chiama Decadenti, rispetto alla purezza della polifonia italiana nel rinascimento, impiantata poi in Germania coi primi sinfonisti; ma afferma intensamente la musicalità dei Decadenti, ch'egli fa svolgersi, secondo una linea quasi necessaria, da Mozart in poi; e rivede e «risente» tutti i grandi in una bella sintesi, piena di piglio, di bravura e di passione. Direi anzi che l'intelligenza e l'impegno gli s'affina via via che s'avvicina ai più recenti, e che resta un poco staccato e lontano dai primi più grandi, da quel ch'egli definisce il «polipatismo beethoveniano»; che solo nel trattare dell'«apatismo debussiano» tocchi il suo centro, la sua ispirazione, non dico di musicista, ma di critico, se lo agli ultimi s'accosti fraternamente e ne proclami la grandezza come rivendicando una cosa propria, minacciata e preziosa si che la sua ammirazione è una confessione e un grido.

Nella seconda parte del libro il grido d'ammirazione si muta in grido d'allarme; la verità gli si mostra con la faccia opposta. La musicalità ch'egli ha esaltato è come la squillante, o mormorante, conca sonora in cui echeggia la vuota umanità dei Decadenti; i ribelli e grandiosi creatori-innovatori son diventati quasi Capanei peccanti di superbia insulsa, che scambiano per visione del mondo e per verità uno stato d'anarchia personale, e l'«illusione egoistica del polipatismo». Per fino il compositore dell'Eroica, assertore, com'egli lo salutava di un'aspra volontà di conquista, incarnatore d'un ideale, lirico, «ottativo» sogno rivoluzionario, non è altro più che il primo «cavaliere della passione»; la musica di Beethoven ora rigurgita di «straziante morbosità». Non ce la riconoscerebbe in un diverso suo momento critico, quando non lo vedesse capostipite dell'ottocento musicale, e primo fondatore, e responsabile, della musica nuovissima che l'appassiona. «L'arte (purtroppo) riman bella, nè la si può condannare anche se diviene morbosa». Quel libro dov'è ribattuto a ogni pagina il nome di Croce finisce a un'eresia critica, che è poi la più ardua e desolata scoperta che Bastianelli potesse fare.

Il valore di quella conclusione non è punto logico o estetico, ma tutto psichico. Colui che è giunto al segno di veder chiaro, e come allucinanti, le forze opposte che muovono vicendevolmente annientarsi, i principii contrari, le «due metà» potrà integrarle, e rasserenarsi, soltanto per via del pessimismo ma allora dovrà bandire i moti dell'entusiasmo, e in luogo d'intonare a ogni passo un epinicio gli verrà a fior del labbro il sorriso. Chi vuol salvare la propria fede, o non può vincere la disposizione ad esaltarsi delle cose, che anzi l'ama come se fosse quello il segno d'una padronanza vera, d'una perfetta adeguazione, avrà a seguitare la vicenda alterna e febbrile; la negazione successiva, scartata e repressa quando s'affacciava a metter ombra nello splendido volo dell'inno, trionferà ogni volta come una novità dolorosa, un contrasto lacerante, uno strazio.

Sembra una quistione di metodo, è invece una piega dell'animo, un abbandono del cuore.

I Decadenti son tutti peccatori di romanticismo, distesi in un secolo, da Beethoven a Schomberg; se non dall'alba, che non gli conviene una qualifica di purità, dal trionfale meriggio al crepuscolo, oltre il crepuscolo fino a un acido stridulo notturno senza luna. Chi più romantico di loro, se non colui che respira nell'eco della loro voce, e non conosce mondo che non sia moderno, critico, marginale, nemmeno più vivo della propria stanchezza e apatia, ma solo patetico ricreatore delle pur rigogliose passioni altrui?

* * *

S'è già accennato che ci son momenti nei quali il giuoco, o il tormento, del pensiero di Bastianelli par quietato, e l'effusione lirica ha un che di straordinariamente fresco, può sembrare libera da motivi psichici; sono i più felici passaggi della sua comprensione estetica, i brevissimi tratti dove aveva, e forse più limpidamente d'ogni altro critico, il miracolo della «ricreazione». E' una qualità del tono più che una speciale perspicacia critica e troppo spesso un inciso, una parentesi un'idea sovrabbondante, fa violenza immediata; per sottolineare e accentuare per di più, la chiarezza si turba, si rompe in lampi e barbagli. Vicina a questa è l'impressione che si trae da alcuni poemi del Primo Libro, e da qualche sparsa lirica successiva: fugaci metri scorrenti e rimbalzanti con suono d'argento in un'aria tersa e mattutina. L'apparenza n'è quasi scherzosa: ma è facile accorgersi che si tratta d'una poesia saputissima, carica d'intenzioni e di ricerche. Non accadrà facilmente di trovarvi un'intrusione prosastica, o un mancamento improvviso; però la freschezza del tono è continuamente rilevata, accentata, suscitata, non è genuina e impetuosa come a volte nelle pagine di critica; è spesso un modo arbitrario e voluto a formare un impasto verbale che si sovrapponga alla cadenza metrica, tutta escogitata su somiglianze e evocazioni musicali. «De la musique avant toute chose»: solo che dal quotidiano organetto, ispiratore musicale di Verlaine, e non neghiamo che ci abbia la sua accorata e nostalgica poesia, qui si passa al ricordo e al residuo d'una vivacissima esperienza musicale. In questo intessere, con uno speciale e virgineo amore, motivi di altri, pensieri già pensati, illusioni e fantasmi che non son più propriamente ingenui, ma raccolti da una mente che si li ripropone con un interesse candido, nel rappresentare figure labili, racchiuse nel loro nome o in un atteggiamento, che paiono apparse a un cuore giovanile tramezzo a racconti fatati o leggendari, e nel perseguire esperimenti lirici che non si fanno mai futili perchè li accompagna una coscienza acuta e risentita, consiste la particolare atmosfera poetica di Bastianelli.

Un'intima ragione però investe questa ispirazione che sa un poco d'accatto e di bravura, ma vi risulta come contraffatta e ripudiata dall'appassionato lavoro cerebrale; piacerà proprio se mai che appaia distante e nell'ombra, un più certo segreto che il pudore insegna meglio che a ricoprire, a dimenticare addirittura. Talvolta si contorce in linee che non sanno far armonia e viene a chiudere con un segno amaro l'agitata levità, la commozione troppo vibrata e esultante del movimento iniziale; spesso per i versi corre, e non si sa dir come, un accento di mestizia si che il canto tutto agile e dal ritmo di adolescente non serba rilievo nel ricordo e rotta sotto l'occhio la danza delle strofe, si ha un paesaggio vacuo. I momenti migliori della sua arte non sanno liberarsi da un che di concitato, quasi che abbian fretta di consumarsi nell'espressione; in questa stessa rapidità, che s'intona a un continuo desiderio di gioventù e di gioia, è inciso il rimpianto, si dissimula una fondamentale e mal sopportata malinconia.

Dove il suo gusto è più sicuro, s'avvicina a esempi che non eran consueti alla sua ora, fra la sentimentalità crepuscolare e le spacconate futuriste; lo fa erede, all'ingrosso, d'un Pascoli esterno, grecizzante al modo del «Convivio,», con qualche ispirazione dal più rarefatto dell'opera dannunziana, certi passi di prosa spenta e rinfrescata

«O musica, dimenticanza
che tutto
ricordi,
color di cosa che veduta
ci par mai
d'avere»

Forse in questi versi si trova il senso d'una tra le rare consolazioni della sua travagliata vita. Poco importa che noi s'abbia in mente una figura della musica più logica e precisa, e che ci affidiamo a un più vigoroso valore dell'espressione artistica; a lui era buona questa evocazione di sogno, col refrigerio d'un'esperienza svolta in un cielo che gli pareva più vasto di quello consueto.

* * *

Tale al mio vedere la trama di un'opera, che fu ricca certamente di pregi e d'utilità estrinseche, avvivando correnti d'interesse musicale e aiutando un riavvicinamento tra il mondo della coltura e quello della musica. Ma il carattere dello scrittore sta nel senso generale della sua attività e non nei differenti atti di giudizio e di polemica che, specie in un clima intellettuale mosso e fervido, si rompono in episodii momentanei, in affermazioni e dinieghi, costruzioni e distruzioni, amori e odii per forza contraddittorii.

In quest'opera, nelle sue pagine belle, espressive sèguita a vivere quello che non doveva

esser perduto. Che cosa fosse la vita di Giannotto Bastianelli, tutti a un di presso lo sanno; forse l'ha conchiusa l'atto tragico del suicidio come una volontaria sentenza. Giova sperare che, dopo questo silenzio d'ora, non venga il vezzo di dissotterrarne gl'incidenti e di narrarla come il romanzo d'un «poeta maledetto».

Riunite in poche mani, devono abbondare le sue lettere: la miglior parte di esse potrebbe esser pubblicata con vantaggio, che egli era sempre disposto a confidarsi con l'intelletto e forse sulla pagina amica accontentava meglio il suo estro; è facile profezia dire che ivi avremmo la riprova della intensità de' suoi entusiasmi, e si vedrebbe quanto fossero genuini, non mai imposti o favoriti da circostanze esterne, mossi secondo la logica vita del suo spirito, e quando contradditorii, rispondenti a un intimo attrito, a un travaglio del pensiero di cui si seguirebbero tutte le date e le sottili ma imaginose variazioni. A queste lettere si chiede non più che la confessione dell'intelligenza, solo documento umano che possa interessare i lettori e i posteri; che altre voci e gridi dell'anima avrebbero ascolto in un diverso tribunale.

«Esperienza mia e di mille altri che hanno visto a un tratto l'orrore di certe forme di contrasto dell'Essere in sè stesso. Che cosa hanno, che cosa abbiamo fatto in quel momento? Un piccolo atto quasi indeterminabile, inconfessabile non per vergogna, ma per dolcissimo pudore: *abbiamo pregato*. Ora... l'individualismo autentico è precisamente la negazione di questo semplice atto — la preghiera — oserei dire *musicale*, tanto è fresco, ingenuo, giovanile». Queste parole son del 1922. Non gli ha valso questo atto, o era ancòra troppo esterno e fantastico, riflesso in un'aria evasiva e nostalgica piuttosto che nella profondità dell'animo? Al solito, vi contraddice l'altra esperienza, «l'ultima grande esperienza, soprattutto psicologistica dei *nostri poteri interni*, esperienza in cui si riassume forse gran parte dell'idealismo, vivacissima ancora, ancora pronta a prorompere in noi ed a noi tutte le volte che vogliamo trattare di fatti spirituali».

Davvero, egli non seppe comporre questo dissidio e n'è diventato la vittima, sì che tutti se ripassiamo per quelle prove si abbia a sentire di lui non metaforica compassione? O il tarlo dell'anima era tale che nemmeno la preghiera, a cui si andava esternamente almeno riassuefacendo, l'ha aiutata a sanarsi?

Non so quale ipotesi sia più vicina alla pietà e alla sua sofferenza nè se la verità non fosse assai più tremenda di quei contrasti del pensiero in cui, credendo d'affrontarla, momentaneamente se la dissimulava.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

Dialogo sul progresso

— In verità, caro amico, tu non ti sei ancora accorto, che il problema su cui è imperniata la storia della nostra civiltà è quello degli stupidi.

— Come sarebbe a dire?

— Gli stupidi, vedi, sono il maggior guaio che si sia potuto inventare, e l'interrogativo più duro a risolvere. Perchè non c'è nessun delinquente di genio o nessun malvagio o nessun furbo che possa nuocere agli altri come uno stupido. Tu dirai che anzi se uno è stupido è anche stupidamente malvagio e nocivo; e che quindi, rivelando facilmente il suo gioco, sarà meno pericoloso di un malvagio che ha la scaltrezza di non farsi cogliere. Ma io ti dico questo: un malvagio d'ingegno non vuol fare, salvo certe eccezioni, che rientrano nel campo delle gigantesche assurdità balzachiane, che il proprio interesse; e non nuoce al prossimo che in quanto se ne può giovare. Ma sia mille volte benedetto costui! Così almeno si conosce il pericolo! Il nostro sarà il rischio che si corre quando si inciampa nelle rotaie di un tranvai; fuori di quel binario siamo tranquilli, perfettamente tranquilli, e ti par poco?

— Va bene. Continua.

— Uno stupido, invece, non è legato da nessun vincolo, perchè non ha idea del proprio interesse; i danni che può fare son dunque infiniti, poichè mi convinco sempre di più che l'interesse è ancora il più sicuro regolatore delle male passioni umane.

— Uno stupido! Uno stupido! Ma che maniera di parlare è la tua? Di stupidi ce ne sono infinite varietà. C'è lo stupido buono e lo stupido cattivo, lo stupido serio e lo stupido allegro, lo stupido furbo e lo stupido ingenuo. Come puoi mettermi in un fascio tutte queste dissimili stupidità?

— D'accordo. Ma hanno tutte un carattere comune: la mancanza d'immaginazione. Gli stupidi non riescono a immaginarsi che cosa sentiranno quelli a cui fanno del male. E perciò si trovano nella situazione di un essere ipotetico, che non abbia mai avuto sensibilità fisica, e che dia delle bastonate; costui sarà quanto mai feroce, perchè non potrà intuire il patimento dell'uomo, che le riceve. E, inoltre gli stupidi si dividono in due fondamentali categorie, che sono una più pericolosa dell'altra: la categoria di quelli che sono influenzati e la categoria di quelli che influenzano.

Perchè ci sono, disgraziatamente, anche questi ultimi. Tu vedi che cosa ne viene al mondo. I primi sono come dei bicchieri vuoti, che ti puoi trovar da un momento all'altro colmi dei liquidi più vari, tanto che mentre t'aspettavi vino hai da bere olio, e mentre t'aspettavi olio hai da bere acqua. E allora come ti conviene vivere con costoro? Come ti riesce di difenderti? Su che cosa puoi contare? Come puoi essere sicuro, che se la mattina quella persona t'amava, la sera non t'odi, che se la sera, per farle piacere, dovevi essere a un modo, la mattina non devi esser tutto mutato?

Per i secondi poi non c'è gran che bisogno di dire, perchè siano detestabili e funesti. Senza sapere, dirigono. E dirigono con una forza, che nessun uomo intelligente possiede; poichè non vedendo gli inciampi, e non riuscendo a capire nessun ragionamento, che s'opponga alla loro formula, hanno la fermezza invincibile degli dèi; e oltre a questa sicumera, che per convincere gli uomini val più della ragione e a una vanità che è come una auto investitura, a cui tutti si inchinano, essi hanno il facile e universale successo della banalità. Tu sai che ogni verità profonda è sempre paradossale, appunto perchè le verità correnti sono superficiali (e con questo intendiamoci, non voglio dire che ogni paradosso sia una verità profonda). Questa verità dà dunque una scossa che non dà una banalità, la quale, per essere stata cento volte pensata da tutti, ha l'aria d'esser cento volte più vera. Chi predica una banalità ha dunque molto più facilmente successo di chi predica una verità profonda.

— Sì caro, tutte queste son cose che si sanno da molto tempo. Veniamo alla conclusione.

— La mia conclusione è questa: che data l'abbondanza e la forza nociva degli stupidi, la civiltà, sviluppandosi, non ha dovuto pensare che a loro; in modo che tutte le manifestazioni, che tu vedi, di questa civiltà, non sono che ripieghi e parafulmini, per risolvere il problema degli stupidi. Degli intelligenti, in ogni maniera se la sarebbero cavata, in modo da fare il proprio vantaggio senza fare del danno al prossimo che sarebbe poi stato un danno a loro, per riflesso. Ma io dico questo. Che ora, per difendersi dagli stupidi, inquadrandoli, ha finito per dar loro tanta potenza che essi finiranno per distruggere tutti gli intelligenti, o, almeno per metterli nell'impossibilità di operare intelligentemente. Per questo io grido all'arme! Guarda. Da questa finestra puoi vedere un pezzo di città, con delle colline dietro, e l'una e l'altre ti mandano, in questo misterioso fragore di mare che fanno le moltitudini lontane, le voci di migliaia e migliaia di stupidi. Ma non ti spaventa l'idea della loro onnipresenza e del loro peso?

Dovunque: nei giornali, nella critica, nella letteratura gli stupidi trionfano, volteggiano, ingrassano come nel clima più propizio alla loro salute indiscutibile; e l'opinione pubblica, questa sintesi di stupidi, questa stupidità fatto Dio, li incorona, li riconosce per suoi, li nutre e li arricchisce. Pensa invece a quei pochi intelligenti, derisi e poveri, che girano umilmente tra quei grassi sovrani del mondo, rifugiandosi nell'arida onsolazione di un sorriso ironico, e dimmi se veramente non è il caso di temere una tempesta, che a corta scadenza seppellirà tutti quanti.

— Hai torto. Che gli stupidi siano ormai troppo potenti, può esser vero; ma tu non gli serbi nemmeno quel poco di riconoscenza, che devono avere, coloro che hanno fatto progredire il mondo. Tu stesso dicevi, che tutte le manifestazioni della nostra civiltà che si vedono, non sono che ripieghi e parafulmini per difendersi dagli stupidi? Ma che vuol dir questo? Saranno stati creati come difesa degli stupidi; ma intanto sono stati creati, e ne godono ormai gli uni e gli altri. E la critica, per che ragione è stata inventata, se non per illuminare gli stupidi, che senza un aiuto non avrebbero capito? E i giornali, come sarebbero stati fatti, se non c'erano degli stupidi a cui bisognava dar delle idee?

La stessa arte, scommetterei che è stata, in origine, lo studio di trovar delle formule così potenti, da persuadere degli stupidi di certe idee, o nozioni, che, dette semplicemente, non li avrebbero nemmeno tocchi. Il problema è complesso. Ma in questo strano universo anche gli stupidi hanno la loro funzione. E gli intelligenti, forse, non hanno creato, che perchè gli stupidi ce li hanno costretti. Anche delle cellule intelligenti, come le cellule nervose, non possono operare che sulla base inerte ma generale del tessuto connettivo.

— Ma io non sono mica uno stupido. Ti dispenso, quindi di durar tanta fatica, per farmene l'elogio.

LEO FERRERO.

Il numero scorso

per una svista evidente e facilmente correggibile, uscì con la data del 1° novembre anzichè con quella dell'ottobre. Chiude la serie dell'annata il presente numero doppio novembre-dicembre.

Anna Karénina

(Appunti critici e notizie storiche)

Quand'anche una superiorità è riconosciuta, e sarebbe inutile strano o irriverente volerla scalzare, il nostro piccolo orgoglio gioisce sempre d'una maligna ineffabile gioia ogni qual volta venga alla luce un fatto nuovo o si scopra una sfumatura non mai notata prima, che siano meno perfetti dell'insieme, oppure stonino addirittura, dando un suono falso e sconcordante. Di tutte le ragioni che eccitano il nostro spirito critico questa è forse la meno nobile. Eppure, chi non ha provato un senso di soddisfazione, sùbito represso come vergognoso, accorgendosi che in *Anna Karénina* la satira dei medici — quando essi vengon consultati per Kitty ammalata di disperazione e di disillusione — non è mantenuta nei confini dell'ironia, ma diventa sarcasmo, irrisione aperta, e stona nella compostezza del romanzo? Qualcuno avrà magari ricordato con compiacenza che questi scarti improvvisi non sono rari nello scrittore: precisando, si sarà rammentato delle famose dimostrazioni e spiegazioni di carattere filosofico di *Guerra e pace*, dove il Tolstòj, con atto quasi femminile, ogni tanto sfugge, e rovescia la questione, o l'esagera, attribuendo ai suoi contradditori pensieri ridicoli e puerili, che si smentiscono semplicemente a esporli. Questa gioia, questa soddisfazione, questa compiacenza, purificandosi, ci conducono a indagare sulle ragioni che rendono grande un'opera d'arte: e ci troviamo allora dinanzi allo scopo principale che si deve proporre la critica, poichè esso racchiude in sè l'analisi di quello che è *poesia*.

In *A. K.* quest' indagine ci condurrebbe a un risultato un po' strano — che cioè questo libro è grande perchè dice le cose più comuni di questo mondo —, sè non si sapesse che è il *come* e non il *cosa* che importa e ha valore. Appunto alcuni di questi *come* io vorrei cercar di esaminare.

In un articolo apparso recentemente su un giornale russo, N. Gùsev pubblica copiosi estratti dei diari e delle lettere della contessa Sòfija Andréjevna - la moglie dello scrittore - che ci illuminano sulle origini del romanzo e sulle varie vicende che ne accompagnarono la primitiva stesura e i successivi ampliamenti e rifacimenti. Il 24 febbraio 1870 ella annota che il marito il giorno prima le ha detto d'immaginarsi un tipo di donna maritata, dell'alta società, la quale si sia perduta: intorno a questo tipo s'erano finalmente raggruppati tutti gli altri a cui egli pensava già da prima. «Adesso mi s'è chiarito tutto», egli diceva.

Tre anni dopo il Tolstòj, che come il Balzac amava cullare per anni un'idea nel proprio cervello perchè insensibilmente si sviluppasse fin nei più minuti particolari, cominciò a scrivere il romanzo. Il 19 o il 20 marzo 1873 Sòfija Andréjevna scrive alla sorella che il marito «a un tratto ha cominciato inaspettatamente a scrivere un romanzo di vita contemporanea. «Il soggetto del romanzo» - ella spiega - «è una moglie infedele e tutto il dramma derivato da questo fatto». In maggio la brutta copia della prima stesura era finita.

Il Tolstòj aveva scritto la storia di un adulterio. E neppure d'un adulterio straordinario, caratteristico, diverso dagli altri. Anzi, nulla di più comune. Un viaggio fatto da sola, donde una donna ritorna al marito amata alla follia e, senz'esserne consapevole, innamorata colpevolmente; di qui le conseguenze più logiche: dopo, ella tradisce il marito, ma di nascosto, finchè il dolore d'esser resa dall'amante madre d'un figlio che inevitabilmente dinanzi al mondo sarà un Karénin e non un Vronskij le fa confessar tutto; il marito dapprima vuol salvare almeno le apparenzze, ma ella non si presta all'ipocrisia, e quegli si vendica a modo suo, iniziando gli atti del divorzio che toglierà alla madre il primogenito; intanto ella dà alla luce una bambina e, morente, pretende che l'amante e il marito, fattosi ora caritatevolmente cristiano, si stringano la mano; però ogni cosa deve seguire il suo corso: l'amante, avvilito, tenta il suicidio, ma non muore; e allora, quando tutt'e due son guariti, partono insieme: Anna abbandona la casa; però, dopo una breve felicità, ella comincia a sentire il peso della sua situazione illegale, e soffre gli scherni e le offese del mondo che ha voluto cimentare; diventa sospettosa, e con questo raffredda un po' l'amante; onde la sua fantasia le crea paurosi fantasmi che non esistono, la sua gelosia si eccita fino al parossismo: fino al suicidio, per *punire* l'amante. Tutto qui. Non bisogna ripetere l'errore dei critici positivisti, che in ogni romanzo vedevano uno studio di costumi, e scoprivano in *A. K.* una ampia monografia, corredata da esempi, sulla «famiglia in Russia». Del resto le testimonianze dirette citate più sopra non lasciano dubbi.

Dunque, il Tolstòj non ha voluto certo conquistare il lettore con la novità dell'argomento, o tanto meno con l'imprevedibilità delle varie fasi del suo svolgimento. E non ha neppure tentato quelli che nel gergo dei critici da giornale si chiamano «scorci vigorosi». Dice tutto. Solo la scena che Emile Zola avrebbe descritta con gran lusso di particolari — il lettore m'intende — è lasciata immaginare. Il romanzo si apre col litigio fra una moglie tradita e un marito infedele, composto poi per i buoni uffici di Anna: di questo litigio conosciamo ogni parola — e non c'è nulla di più comune. Come comuni sono gli argomenti che adopera Anna per far ritornare la pace nella casa di suo fratello Oblònskij, e a sentirli riassumere potrebbe parer impossibile che una donna ingannata, per quanto grande fosse il suo desiderio di perdonare e di amare, se ne fosse lasciata convincere.

Quali sono allora i segreti di quest'arte, che dispregia le situazioni *originali* che di solito fanno l'orgoglio dei romanzieri e presenta ogni scena nella sua interezza e in tutti i suoi sviluppi? In primo luogo l'«insostituibilità di espressione»: ogni parola ha il suo posto e il suo ufficio definito, e guai a toglierla: crolla tutto. Prendiamo un esempio, appunto in quell'opera pacificatrice di Anna. Quando questa vuol mettere in movimento le pedine più importanti, comincia il discorso alla cognata così: «Sì, io lo conosco. Non potevo guardarlo (Oblònskij) senza compassione. Lo conosciamo tutt'e due». Si sente già che ognuna delle argomentazioni di Anna comincerà con un *io* e finirà con un *tutt'e due*, e non si può non ammirare la finezza politica tutta femminile di quel passaggio dal singolare al plurale. Poi, per questi personaggi si sente la simpatia che suscitano solo le persone vive. Se no non interesserebbe il minuto racconto della disperazione di Lévin durante il parto di Kitty: perchè, del resto, tutti i mariti fanno così. Ma per sentir compassione d'una persona *viva* che soffra, non c'è bisogno che la sua sofferenza sia diversa dalle altre. E proprio per questo Lévin c'interessa di più che non, in una situazione analoga, il dannunziano Tullio Hermil, che pure è agitato contemporaneamente dall'amore per la sua donna e dall'odio per l'Innocente. Ma l'uomo che ci racconta questi casi che ci appassionano non dev'essere un cronista: si deve sempre sentir la sua presenza. E infatti il Tolstòj è tenero e delicato nell'incontro furtivo fra Anna e il figlio; è allegramente ironico quando descrive Lévin agitato dinanzi alla calma impassibile del medico, mentre Kitty sta per dare alla luce l'erede; è d'un'ironia tagliente, che abilmente s'insinua nei luoghi più impensati, quando ha da smascherare un'ipocrisia un'inettitudine o una presunzione: ecco la donna che vuol occuparsi di tutto e di tutti: «la contessa Lidija Ivànovna, che s' interessava a tutto quel che non la riguardava, aveva l'abitudine di non ascoltare mai quello che la interessava»; e il consigliere di stato, che crede di possedere la vera regola di vita: «nel campo della politica, della filosofia, della teologia Aleksjéj Aleksàndrovic dubitava o ricercava; ma nelle questioni d'arte e di poesia, specialmente di musica, della cui comprensione egli era completamente privo, aveva le più definite ferme opinioni». I personaggi sono vivi e l'autore è presente: sembrano qualità inconciliabili, eppure *A. K.* armonizzano quasi sempre; se ne ha una prova nei dialoghi, che spesso hanno per iscopo di dimostrare qualcosa, eppure conservano l'abbandono, il va e vieni, se ci si può esprimer così, propri della spontaneità.

L'arte del Tolstòj dispregia le situazioni *originali*. Eppure in *A. K.* ce n'è una: ma è trattata con una semplicità e una sobrietà che ci dànno intera la misura dell'onestà dello scrittore. Ricordiamo: «Vrònskij si avvicinò alla sponda del letto e, vedendo Anna, si chiuse di nuovo il volto con le mani. — Scopri la faccia, guardalo. E' un santo, — diss'ella. — Ma scopri, scopri la faccia! — ella esclamò. — Alekesjéj Aleksàndrevic, scoprigli la faccia! Lo voglio vedere. — Aleksjéj Aleksàndrovic prese le mani di Vrònskij e le allontanò dal viso, orribile per l'espressione della sofferenza e della vergogna che vi erano sopra. — Dàgli la mano. Perdonalo. — Aleksjéj Aleksàndrovic gli diede la mano, senza trattenere le lagrime che sgorgavano dai suoi occhi». Dopo, continua il delirio di Anna. Di Vrònskij, della sua espressione, delle sue sensazioni ormai non è detto nulla. Ma come Anna poi ricorderà fino alla morte quel viso «orribile per l'espressione della sofferenza e della vergogna che vi erano sopra», così anche noi, fra tutte le immagini di Vrònskij, sceglieremo sempre questa per rappresentarcelo.

Potrebbe sembrare, però, che la semplicità dei mezzi in *A. K.* fosse controbilanciata dalla complessità della costruzione. Ma non è vero. Il Tolstòj ha scritto sì un libro macchinoso: è *Guerra e pace*, affresco vastissimo dove tutte le figure hanno, si può dire, la stessa importanza. Anche in *A. K.* i personaggi sono moltissimi, le azioni numerose, e s'intrecciano e si dipartono e s'incontran di nuovo come avessero tutte la medesima vitalità indipendente. Ma quest'impressione svanisce se non si vuol considerare, come i critici d'un tempo, il libro una monografia sulla «famiglia in Russia»: tutto il romanzo s'impernia su Anna: gli altri, l'ha detto l'autore stesso, «si raggruppano intorno a lei». Tant'è vero che nell'ultima parte del romanzo solo Vrònskij, che va alla guerra serbo-turca per farsi ammazzare, è vivo, e resta indimenticabile; ma nella conversione di Lévin, benchè essa sia descritta con finezza insuperabile di trapassi e con abilità consumata, se l'autore è ben presente, i personaggi non sono più tanto vivi: l'armonia delle due qualità che sembrano inconciliabili è rotta: Anna è già morta;

e solo Vrònskij, che vive del ricordo di lei, fa ancòra realmente parte del quadro che era stato dipinto intorno alla figura di Anna.

Questa morte di Anna, che pone fine alla parabola dell'azione, è stata forse studiata nelle sue cause morali; ma credo che non si sia mai data la sua vera importanza alla causa reale che l'ha prodotta. Il punto più basso dove giunge Anna nella sua decadenza è il suo tentativo di sedurre Lévin come per professione, quasi che la sua posizione illegale la conduca a dimenticare le proprie origini e la propria educazione. Ma non è quest'abiezione che l'ha condotta al suicidio. E nemmeno il timore d'essere abbandonata dall'amante. E neanche l'odio che sente sorgere in sè per Vrònskij. Si tratta d'una ragione tutta femminile, e assolutamente diversa.

Un proverbio ebreo dice: „« Se lo merita; che abbia una moglie senza naso! » E' una donna che parla, che s'è tagliato il naso per fare un dispetto a suo marito. E Anna: «Là! - ella si diceva, guardando nell'ombra del vagone la sabbia mista col carbone di cui eran coperte le traverse, — là, proprio nel mezzo, *e lo punirò*, e mi libererò da tutti e da me stessa ». Certamente, tutte le altre ragioni, vere o ingigantite dalla sua gelosia, avevano cooperato a ridurla in quello stato; ma ella si è buttata sotto il treno appunto per quella trista gioia tutta femminile di cui parla il proverbio ebreo. Un uomo si sarebbe suicidato per disperazione o per uscire da una situazione insostenibile o per vergogna: solo una donna poteva fare un così tragico « dispetto ».

A. K. fu scritta faticosamente, rielaborata a grandi intervalli di tempo e parecchie volte; sopratutto, non fu molto amata dal suo autore: e i documenti del Gùscov contengono particolari interessanti a conferma di questo fatto, tolti non solo dalle carte della contessa Sòfija Andréjevna, ma da lettere del Tolstòj stesso.

Compiuta la prima stesura del romanzo in meno di tre mesi, nel decembre 1873 cominciò il lavoro di correzione; e nella primavera seguente s'iniziò perfino a stampar la prima parte; ma sopravvenne l'estate, quando lo scrittore di regola non lavorava, e tutto fu sospeso. « Ho cessato di stampare il mio romanzo », egli scrive in una lettera, « e voglio abbandonarlo, talmente poco mi piace ». Un anno dopo, scrivendo a un amico filologo, confessa: « Giorni fa è stato da me Stràchov, stava per farmi appassionare al mio romanzo, ma io l'ho abbandonato. Sento un ribrezzo e un disgusto terribile ». Solo verso la metà di quell'inverno (1874-75) egli si rimetteva al lavoro. E intanto vendeva il romanzo a una grande rivista. Così che dovette occuparsi delle bozze, e le ampliò e le corrèsse. Ma molte cose lo distolgono: il dolore per la morte d'un figliolo, la sua scuola di Jàsnaja Poljàna, il progetto d'una nuova opera letteraria. Vorrebbe liberarsi da *A. K.*. Soltanto nel marzo 1876, pur dicendo come gli era venuta a noia, ne parla con più simpatia: «... non parlatemene male o, se volete, con *ménagement*: malgrado tutto, è stata adottata ». Ma è sempre assalito da dubbi, teme d'esser già in decadenza, e chiede agli amici che non gli nascondano la verità. Il 31 luglio 1876 scrive al poeta Fet: « Che vi farebbe, invece di leggere *A. K.*, di finirla e di liberarmi da questa spada di Damocle! » Però nel novembre, a un tratto, ricomincia a scrivere, benchè per tutto l'autunno non abbia fatto che dire: « La mia intelligenza dorme ».

Via via ch'è corretto il romanzo esce a puntate, e dovrebbe esser finito nell'aprile 1877. E il Tolstòj se ne interessa sempre di più, e si rallegra del successo ch'esso incontra. Ma, per divergenze con la direzione della rivista, l'ultima parte deve poi uscire in un volumetto separato. Finchè, nell'estate 1877, il Tolstòj rivede tutta *A. K.*: e questo è ormai il testo definitivo, che verrà pubblicato in forma di libro l'anno seguente.

Da allora son passati cinquant'anni. Chi sottoscriverebbe a queste parole, che l'autore scrisse a proposito di *A. K.* in una sua lettera del 27 gennaio 1877: « mi stupisco anche del fatto che una cosa così comune e insignificante piaccia... »?

LEONE GINZBURG.

Commiato di Charlot

Charlot ha deciso di non girare più.

L'ultima e immeritata sventura coniugale, nella quale i giornalisti di tutto il mondo hanno curiosato e brancicato senza pietà e senza pudore, lo ha infastidito del mondo, delle sue pompe e delle sue glorie.

L'attore si giubila: andrà via da Hollywood, si ritirerà non si sa dove: forse in un chiostro. Ma prima di scomparire egli ha voluto accomiatarsi dai colleghi e dagli ammiratori.

La sala d'Ifigenia ospita un pubblico sceltissimo e composto, è facile immaginarlo, da tutti i fortunati lettori di questo libro. Poi vi sono quasi al completo, le attrici e gli attori: Gloria Swanson, Mary Pickford, Norma Talmadge, Marion Davies, Norma Shearer, Alice Terry, Lia de Putti, Bebè Daniels, Wilma Banky, Dolores Costello, Alma Rubens, Lilian Gisch e sorella, Caterina Hessling, Eleonora Boardman, Priscilla Dean, Mary Philbin, Mary Astor, Pola Negri, Nita Naldi, Camilla Horn, Colleen Moore, Olive Borden, Aileen Pringle, ecc., ecc. E poi gli attori: Barrymore, Jannings, Douglas, Norman Angelo, Valentino, John Gilbert, Wallace Berry, Buster Keaton, Harold Lloyd, Raymond Criffth, (Fatty intrufolatosi nella sala n'è stato scacciato, a Larry Semon è stato permesso occupare un posticino nelle ultime file).

Ecco Charlie sulla pedana, salutato dall'applauso unanime.

Poi è silenzio per un attimo: Charlot è in perfetta, irreprensibile tenuta di Charlot.

« Signore, Signori,

all'acme della fama e della tristezza, sazio della gloria e stanco della mia giornata, ho deciso di ritirarmi dalle scene (enorme impressione, sbalordimento, mormorio crescente, voci: « No! no! viva Charlot! impossibile! » - Applauso di protesta, frenetico).

Grazie, amici miei, dal profondo dell'anima. Le vostre spontanee e affettuose proteste non potranno, ahimè!, mutare i miei propositi, ma certo addolciranno gli oziosi e tristissimi anni che mi attendono.

Il tramonto di ogni artista è sempre uno spettacolo penoso, ma quello dell'attore cinematografico lo è più di tutti, quando, non più creatori, si resta semplici e impotenti spettatori di noi stessi, del lento ma inesorabile oblio che sbiadisce le nostre immagini e scolora, fino a cancellarle dallo schermo e dalla labile memoria delle folle, le nostre interpretazioni.

Quando un film invecchia, voi lo sapete, una pioggia incessante cade sui personaggi e sulla scena, anche se il sole splende sul più limpido paesaggio primaverile.

Questa pioggia cade sempre: sottile, percettibile appena nei films nuovi, ingrossa ed infittisce man mano che il fuoco del proiettore l'intacca e li appassisce. Essa cade su tutti noi, o colleghi: incide i nostri volti, sbiadisce i nostri occhi, logora il gesto, deforma il sorriso, spappola le nostre immagini nel flusso corrosivo di infinite e vibranti parallele.

Dove mi rifugerò per liberarmi da tanto incubo? E che sarà di voi, belle signore, quando la duplice vecchiezza vi apparirà nel doppio riflesso dello specchio e dello schermo?

Iddio abbia pietà di noi! (vivissima commozione, qualche attrice terge le lacrime e si soffia il naso).

Ma di ciò basta. Non vi ho adunati qui per piangere sulla nostra sorte, ma per congedarmi da voi e nel congedo lasciarvi un ricordo meno caduco di Charlot. Ora più acconcia e luogo più degno non avrei potuto trovare per rivelarvi il mio umile e potente segreto: il dono dell'addio.

Lo rivelo perchè vi giovi e giovi alla rivoluzione che qui s'inizia per preparare l'avvento della nostra arte, per liberarla dalle mani dei farisei e dei mercanti, degli sciocchi e degli impostori, dalle mani di coloro che per noi sono negrieri e per l'arte imperdonabili profanatori (applausi scroscianti).

Ascoltatemi dunque con bontà, ve ne prego, con abbandono e perdonatemi se, non riuscendo ad interessarvi, vi annoierò (Voci: « Impossibile, Charlot »).

Ho tanto divertito le folle che questo peccato può essermi perdonato. Non è vero?

Penso del resto, ed in me è fatale presagio, che queste parole di congedo sopravviveranno: quando tutti i miei films saranno consunti, quando le loro matrici saranno anch'esse corrotte, disperse, distrutte, queste parole vivranno: le parole sono più resistenti del bronzo e se il tempo le schiaccia sotto montagne di cenere c'è sempre chi le disotterra. Benediciamo, o signori, il lontano postero che le farà ancora risuonare nel mondo.

Ed ora a noi: molto si è scritto e troppo si è discusso intorno a Charlot. Se le ingenue platee, dopo aver riso, null'altro mi hanno domandato, il nome di Charlot sempre più acclamato dalle folle entusiaste diventò presto un soggetto interessante per i melanconici, e vorrei dire ripugnanti, speculatori dell'arte e speculatori, dico, in tutti i sensi, specie nei peggiori. La letteratura su Charlot è un insieme di miserandi documenti: non potevo impedire lo scempio e, del resto, nella mia sorte era compresa anche si mostruosa mistificazione.

Il mio è un segreto profondamente umano, ma l'*humanitas* è un ingrediente bandito nelle alchimie letterarie del novecento. Orbene io ve lo rivelerò e voi forse, resterete sbalorditi, increduli fino a supporre una burla. A parte le qualità intrinseche della mia natura artistica il mio segreto (segni di spasmodica attenzione) è questo: *Charlot è sempre uguale a se stesso.* (impressioni, commenti, mormorii, moltissimi visi si fanno interrogativi, ironici, diffidenti). Non pretendo che voi comprendiate subito la mia sibillina definizione; incomincerò a spiegarla, ascoltatemi, con un'antitesi: *Charlot è l'antipirandello.* L'interesse suscitato dal teatro pirandelliano, interesse effimero come l'avvenire dimostrerà, si giustifica perchè i suoi drammi sono tutti impostati su di un'arbitraria e perciò errata premessa filosofica: noi non siamo — dice Pirandello — meglio, io non sono uguale a me stesso, a chi credo di conoscere nella più chiara e profonda intimità, ma sono diverso, variabile, indefinibile: io sono « uno, nessuno o centomila » cioè l'inafferrabile, io sono « come vi pare » e « ciascuno a suo modo » può definirmi.

Come vedete bastano i titoli delle opere pirandelliane per ricostruirne il principio animatore, distrutto, notate bene, dall'esperienza stessa di Pirandello, sempre uguale a se stesso: e lo constaterete facilmente leggendo le sue opere.

La verità è forse nell'antitesi, in quella incarnata e vissuta in tutti i chilometri di films girati da me.

Io sono sempre Charlot (il mio semplicissimo guardaroba, la mia invariabile truccatura ve lo provano prima di ogni dimostrazione): ed il mio dramma, rivissuto attraverso tante avventure, è sempre quello: non voler essere me stesso. Il dramma è in questa volontà disperata di evasione, è nel voler diventare, io, fragile pentola di argilla, una pentola di ferro.

Tutto qui. Rivivete un istante le mie più modeste e le mie più grandi interpretazioni e troverete, ancora una volta, la conferma di ciò che io vi dico. Prendiamo, per esempio, la *Febbre dell'oro*, il mio capolavoro: seguitemi lungo tutta la vicenda, interpretate il mio sogno, scrutate la mia dolorosa rassegnazione, spiegatemi perchè, ricco ormai a milioni, io devo rivestirmi come uno straccione, quale sono e sarò per sempre.

L'epilogo della « Febbre », molti di voi lo sanno, non è quello inventato « ad usum delphini », ad uso del pubblico bambino dal quale bisogna congedarsi lietamente. L'epilogo vero, riaffiorato e travisato nell'episodio del transatlantico, è la mia fine miseranda nel deserto nevoso dell'Alaska: Giacomone non mi troverà ed io continuerò a trascinare la miserabile esistenza, accattando o rubando un sorriso, un sorso di whisky, un sogno, un fiore, un bacio.

Charlot fu e sarà sempre il disperato accattone della notte di Capodanno quando, escluso dal tripudio di tutti, o sogna o piange la sua disperata solitudine: guardatelo nella capanna di Curtiss, guardatelo contro i vetri della taverna, guardatelo com'è deriso, percosso, umiliato, lui, Charlot, uomo di carità e di dolcezze, lui, innamorato come un fanciullo, lui, vile ed eroe, buono a nulla, capace di tutto.

Questi è Charlot: egli ha spesa tutta la sua vita per crearsi un focolare per avere una donna da amare, un bimbo da cullare, una casa piccola come un nido, per diventare un onesto borghese, rispettoso d'ogni legge e d'ogni costume, e non vi è riuscito, e non vi riuscirà mai.

Perchè Charlot non può essere che lui: il vagabondo, il derelitto, lo sfruttato, il deriso, l'incompreso, il calunniato, il percosso, il martoriato: astuto come la volpe, vile come una lepre, tenero come una colomba, innocente come un bambino, un uomo, signori, impastato di sostanza bestiale e angelica: ruba un pane per sfamarsi ma, se incontra un altro affamato, lo divide con lui, e, se l'affamato è una donna o un bambino, Charlot non lo divide, ma tutto lo dona e stringe la cinghia dei pantaloni. (Applausi).

Anche Charlot è monotono, ma la monotonia è la ragione del suo dramma, è la morsa che lo tiene e nella quale egli si dibatte.

Del resto, dimmi tu, Douglas Fairbanks, non sei sempre Douglas tu, ad onta dei tuoi travestimenti?

Il tuo sorriso, pagato forse da trust di dentifrici, è sempre quello: Zorro, Don X, Ladro di Bagdad, Pirata, Douglas, tu sei e sarai sempre un moschettiere ed un acrobata, e tua moglie, la santa protettrice della mia carriera, Maria Pikford, rispondi, testimonia: regina o stracciivendola, sposa o bambina, serva o padrona tu sei sempre uguale al tuo personaggio: la tua gioia è limpida e comunicativa, sai essere tenera, pia, devota, coraggiosa, tu ami e proteggi i bambini, affronti i tiranni, scopri le loro trame, non temi l'orco e le streghe, e salvi sempre il tuo amore, il tuo onore, la tua nidiata, la tua felicità; e le folle ti prediligono per questo, o Maria, perchè sai raccontare ad esse, in mille diverse vicende, la fiaba eterna di Cappuccetto Rosso.

E tu Valentino, saprai, potrai essere diverso da ciò che sei: il fidanzato del mondo, il danzatore, che in sogno fa danzare tutte le giovinette della terra? travestiti come vuoi, così sei, così rimarrai.

E ti adoreranno per questo.

Arricchite pure il vostro guardaroba, o colleghi amatissimi, il gioco è innocente e forse necessario, ma ricordatevi: nè l'ermellino dei re, nè il tricorno settecentesco, nè la catafratta armatura del guerriero medievale, nè gli stracci del vagabondo, nè le brache sfrangiate del gaucho, nè gli stivaloni del cow-boy, niun travestimento, amici miei, avrà il potere di mutarvi: tali siete, tali rimarrete.

Il destino di Charlot è il medesimo di noi tutti, attori e spettatori della terra, ed è questo il mio segreto, fatto, come vedete, di amara verità e di umanissima pietà.

Ecco perchè io sono l'antipirandello, ecco perchè il successo dello scrittore siciliano si deve spiegare nell'aver egli solleticato, truffandoci, una nostra cosciente e incosciente speranza.

Poter evadere da noi stessi, essere un altro, essere creduto diverso: bello, ricco, buono, intelligente, quando si è brutti, poveri, cattivi, deficienti.

E guardatevi attorno: qual'è il diuturno affanno degli uomini se non questo: parere ciò che non si è? Frodi, menzogne, delitti perpetrati con le leggi, coi costumi, coi libri, colle religioni, con le rivoluzioni, con le guerre, mirano a questo: parere ciò che non si è.

C'è un dramma di Pirandello nel quale una creatura, sorella di Charlot, vuol fabbricarsi un vestitino per morire decentemente, ma tutti si affannano a strapparle di dosso i poveri stracci ed ella muore senza essere riuscita a coprire la sua miserrima nudità.

Pirandello non si è accorto della decisiva contraddizione, posta da lui stesso contro se stesso, i critici tanto meno, ma i posteri provvederanno. E la tragica pudicizia di Ersilia Drei, l'eroina di « Vestire gli ignudi », è una pudicizia universale ed un affanno eterno.

Sì, l'affanno è perenne, la speranza immortale, le vie d'evasione infinite: ad una donna basta una piuma od un velo, al poeta un sogno, all'ambizioso uno scettro o una tiara, ai più ragionevoli una livrea scintillante, un nome sonoro, il Toson d'oro o l'Ordine della Giarrettiera.

Charlot è il simbolo dei più umili, dei più disgraziati, dei più onesti. Si ride di lui perchè è ingenuo, vuol riuscire a parere senza frode, perchè egli è un giusto, osserva la legge del Signore ed appoggia la sua speranza nelle sue virtù, e ciò fa ridere: gli scivoloni, le capriole, le acrobazie, la tegola che cade, la spatolata di arlecchino, la doccia improvvisa, i ceffoni, gli urtoni, tutta la dinamica esteriore di Charlot sono buffonate accessorie: la *vis comica*, irresistibile nasce da uno squilibrio profondo, da una rottura insanabile: Charlot, come il moscone contro i vetri, vuole evadere da se stesso con mezzi onesti. Ed egli pecca contro la volontà di Dio che l'ha fatto così: Charlot.

Si ride, non per il peccato, ma per la sublime ingenuità del peccatore, ignorante delle più elementari regole che dovrebbero portare, così credono gli uomini, alla conquista di un'apparenza.

Se lo snob fa ridere, e pure le sue arti sono segretissime, Charlot deve sempre suscitare un delirio di risa perchè è snob, anche lui, e, per di più, gioca a carte scoperte.

Chi ride fino a morire è proprio Tartufo il cautissimo, Tartufo sempre in agguato, pronto ad approfittare di tutta la lealtà di Charlot.

Poche parole prima di congedarmi da voi: senza il cinematografo la mia arte non si sarebbe rivelata nella sua totale pienezza.

Il teatro è un ambiente angusto pel mio dramma, il circo anche più. Solo uno scrittore del temperamento di Rabelais o di Lorenzo Sterne avrebbe potuto riesprimere, sotto altra specie, la mia grande odissea. Ma io non ne avevo il temperamento e così, solo per virtù del cinema, l'umanità ha salvato a se stessa un capolavoro di più.

Perchè il cinema mi era indispensabile?

Ve lo spiegherò in poche parole: se il dramma di Charlot è la conquista tenace e sfortunata di un'apparenza, solo il dinamismo scenico del cinema poteva realizzare la fugacità dei suoi sogni, l'inseguimento frenetico di Charlot verso tutti i suoi fantasmi.

Nel flusso inesorabile delle immagini che le tumultuano intorno in perenne mutazione la mia povera ombra incarna la proverbiale pagliuzza in balìa di un fiume impetuoso.

Tale è Charlot nella vita brutale, vorace, tiranna, spietata: un fuscello travolto dalle onde impetuose: invano cerca di insinuarsi in un tranquillo risucchio, invano si rifugia a ridosso di uno scoglio, invano s'appoggia al gran tronco anch'esso preda della corrente, invano! Charlot rimbalza di cresta in cresta, inghiottito da mille gorghi, vittima di mille naufragi, ma salvo, sempre salvo perchè la morte sarebbe la sua liberazione, ed egli è un personaggio, è un simbolo e non può morire.

Signore, signori, ho finito. Prima di lasciarvi desidero evocare l'ombra inquieta di un grande scomparso: Max Linder! povera anima assetata di amore, vieni, piangi con noi tutta la tristezza dell'attore e dell'uomo di fronte alla immutabile maschera di se stesso che la morte sigilla nel ricordo e disfà nella terra.

Addio, amici miei ».

E Charlot disparve.

JOHN SINCLAIR.

(da « Filmcity - ovvero « Omaggio a Gloria Swanson »)

(Traduzione di ETTORE M. MARGADONNA).

CRITICI E POETI

Il "Baretti" riprende con questo numero la pubblicazione di antichi scritti di critica poco conosciuti, italiani e stranieri. I passi qui sotto riportati e quelli che pubblicheremo nel prossimo numero appartengono ai due saggi del Foscolo su Dante pubblicati nel febbraio e nel settembre 1818, che non si trovano nella raccolta Lemonneriana delle Opere. I due scritti, che si possono considerare come la prima grande prova della critica del Foscolo e che contengono le premesse teoriche e gli spunti storici e critici della futura attività critica del Foscolo, ebbero grande successo e in Inghilterra, dove furono giudicati cosa non di straniero ma di europeo, e in Italia, dove il Berchet, senza fare il nome dell'autore per non urtarsi nella censura austriaca, invitò sul "Conciliatore" gli italiani a leggere questo saggio di critica nuova. L'invito del Berchet fu accolto dal giornale milanese il "Raccoglitore" che ne pubblicò, sempre senza il nome dell'autore, due brani: e rimaneggiati arbitrariamente col titolo "Dante e il suo secolo" i due articoli uscirono in veste francese nel 1828 sulla Revue Britannique *e, ripubblicati in veste italiana, nell'edizione Caleffi delle opere del Foscolo* (1835). *Il «Baretti» non crede opportuna una pubblicazione integrale dei due articoli, che ancora non è stata fatta, e nemmeno quella delle parti, più note, come lo schizzo della storia del Medio Evo o l'analisi dell'episodio di Francesca, ma, per lo scopo che si propone, ritiene utile una scelta di passi, che meglio palesino l'originalità del metodo e la ricchezza di interessi spirituali del Foscolo critico. Il titolo «Critici e poeti» vuole indicare lo scopo che si prefigge questa pubblicazione, ed è forse meno arbitrario di quanto altri potrebbe pensare, perchè, per l'indole del suo pensiero, il Foscolo non svolge in questi due articoli una trattazione sistematica sull'opera di Dante, ma, pur rimanendo Dante al centro del suo scritto, finisce per enunciare tutti i suoi pensieri più cari non su Dante soltanto, ma sulla poesia e sulla critica, sulla poesia delle età eroiche e su quella delle età troppo colte e raffinate, sulla falsa critica, che per troppo tempo fu esercitata e su quella che dovrebbe essere la sola critica vera.*

Dante, la critica e le accademie

L'articolo prende lo spunto dalla pubblicazione del commento del Biagioli: lo scrittore dopo averne dato notizia, dice che per darne giudizio, è necessario esaminare tutta la storia della critica dantesca e discuterne le premesse e i fondamenti.

Questo ci induce a tracciare un rapido abbozzo di storia dei commentatori di Dante, e a ricercare perchè così poco vantaggio abbian essi recato al poeta e al lettore. Forse le nostre osservazioni potranno suggerire un nuovo metodo, più efficace, per un'opera che stimiamo necessaria, non solo in Italia, ma in tutte le altre nazioni, perchè all'età di Dante, e proprio all'influenza del suo genio, dobbiamo far risalire il principio della storia della letteratura europea.

Il poema di Dante è simile ad un'immensa foresta, venerabile per la sua antichità, meravigliosa per lo sviluppo degli alberi, che par sian balzati di colpo alla loro altezza gigantesca per opera di una forza della natura, aiutata da *qualche arte sconosciuta*. E' una foresta attraente per le immense regioni che in essa si celano, paurosa per la sua oscurità e i suoi labirinti. I primi viaggiatori che tentaron di attraversarla hanno aperto una strada. Quelli che seguirono, l'han fatta più grande e più chiara; ma la strada è pur sempre la stessa; e dopo le fatiche di cinque secoli, la maggior parte di questa immensa foresta, è ancora ravvolta nell'oscurità primitiva. I lettori, in specie i lettori stranieri, credono, sulla fede dei commentatori, di avere compreso l'intero poema; come i lettori delle moderne relazioni di viaggi che immaginano di conoscere un paese attraverso le descrizioni di taluni che vi fecero una rapida corsa, coll'ausilio di una guida e di un dizionario e, al ritorno, pubblicarono le loro impressioni.

Dice Warburton, nella sua prefazione a Shakespeare, che «tutto ciò che un critico può fare per un autore che merita d'esser studiato, è correggere il testo inesatto, notare le peculiarità del linguaggio, spiegare le allusioni oscure, esporre le bellezze e i difetti di sentimento e di composizione». Forse proveremo, in seguito, che questa osservazione non può essere universalmente accettata; ma quand'anche apparisse sufficiente per tutti gli altri poeti, certo applicando questa regola, nel modo più completo e perfetto, al poema di Dante, un critico non avrebbe assolto che la metà del suo compito. La prima parte che si riferisce alla correzione del testo è stata compiuta abbastanza felicemente nella città natale del poeta, dall'Accademia della Crusca. Quel corpo di dotti, preoccupati di studiare e purificare la loro lingua, cercarono naturalmente i suoi tesori fondamentali nell'età di Dante, Petrarca e Boccaccio. Questi Accademici eran quasi tutti fiorentini, con copiose posibilità di radunare le varie lezioni. Le numerose biblioteche di Firenze eran fornite di manoscritti del poema di Dante: e un centinaio di questi essi paragonarono criticamente con le più antiche edizioni. Le varie lezioni furon discusse da loro mirando al comune interesse, all'onore del poeta, della lingua e dell'Accademia, onde si evitò l'ostinazione, l'acrimonia, le discussioni puerili che la rivalità degli individui ha suscitato tra i commentatori di Omero e di Shakespeare. Così si risparmiò del tempo ai lettori e si salvò la letteratura da un certo ridicolo. Tuttavia i membri di questa Accademia non furon sempre ugualmente saggi: si disonorarono per esempio con la loro ostilità contro il Tasso. Poichè in questo caso pretendevano di dettar legge al genio: un compito che qualsiasi assemblea è particolarmente incapace di assolvere. Mentre per la correzione del testo di Dante, invece, si richiedeva soltanto un esame attento e sereno, libera discussione, e ben maturate decisioni su questioni meramente verbali e grammaticali. Le Accademie sono utili in genere, servono a limitano a sistemare e conservare la massa dell'umano sapere. Questo può accrescersi solo per opera degli uomini di genio, indipendenti da ogni regola ed associazione, che intrepidi perseguono la gloria a loro rischio e pericolo. Ma le associazioni, legate dalle istituzioni, costrette sovente a rispettare e talvolta ad adulare governi o individui potenti, non possono mai esprimere da se stesse indipendenza di pensiero, nè possedere il coraggio necessario per l'opera del genio. E, sotto un governo dispotico, posson divenire nelle mani dei tiranni strumenti per reprimere il progresso spirituale e limitare la diffusione del sapere.

Dante e la storia del tempo suo

La terza parte del compito del commentatore, «spiegare le allusioni oscure», è stata tentata con maggior diligenza che successo. Tutti gli altri grandi poemi del mondo, presi assieme, non contengono forse tante allusioni come la sola opera di Dante. Egli vi comprende l'intera storia del tempo suo, tutto ciò che si sapeva allora di arte, di letteratura, di scienza — i costumi e la morale dell'epoca, e le loro origini nelle età precedenti — e insieme le opinioni teologiche e la grande influenza che esercitarono allora sul pensiero e le azioni degli uomini. Le sue allusioni sono rapide, varie, molteplici, veloci, nel succedersi, come baleni che lasciano tra l'una e l'altra brevi intervalli di oscurità. Egli descrive tutte le passioni — tutte le azioni degli uomini — i vizi e le virtù sotto gli aspetti più disparati. Le pone nella disperazione dell'inferno, nella speranza del purgatorio, nella beatitudine del paradiso. Studia gli uomini nella giovinezza, nella virilità, nella vecchiaia. Mette insieme individui di ambo i sessi, appartenenti a tutte le religioni, a tutte le nazioni, a tutti i tempi; e non li considera mai come masse, ma sempre li presenta come individui. Parla a ciascuno di essi, studia le loro parole, osserva l'espressione dei loro volti. Sovente dipinge un grande carattere, solo col presentarcelo nella sua immobilità. Dante incontra nel Purgatorio Sordello, la cui vita fu tutta azione, e che, dopo aver speso ogni sua forza per il suo paese, è morto disperando del destino d'Italia. Mentre una folla di spiriti, curiosi delle cose del mondo, segue il poeta per averne qualche notizia, Sordello si tiene in disparte.

> «*Ella non ci diceva alcuna cosa*
> *Ma lasciavane gir, solo guardando,*
> *A guisa di Leon quando si posa*
> Purg. - Canto VI. 64.

Si noti che sinora il poeta non ha mai nominato Sordello. Non ci spiega il perchè del suo sdegnoso silenzio; e costringe il lettore a scoprire nelle cronache ciò che abbiam detto del carattere di questo illustre personaggio. Il poeta condensa in tre righe, e sovente in una, la storia della vita di un Principe. Parlando di S. Celestino, che rifiutò il papato per consiglio del suo successore Urbano VIII, lo descrive senza menzionare il suo nome.

> «*Colui*
> *Che fece per viltate il gran rifiuto*».
> Inferno - Canto II. 60.

Nel ventesimo canto del Purgatorio, descrive la genealogia dei Capeti, le loro imprese e i loro delitti, l'influenza dei re di Francia sulla Chiesa e sull'Italia, da Ugo Capeto a Luigi X, e questa storia che comprende un periodo di 347 anni, è contenuto in cinquanta versi. Dante era nemico dichiarato di tutti i Capeti; e finisce coll'invocare sul loro capo la vendetta di Dio.

> «*Oh Signor mio quanto sarò io lieto*
> *A veder la vendetta che nascosa*
> *Fa dolce l'ira tua nel tuo secreto*».

Nell'ultimo verso troviamo espresso un sentimento vecchio quanto Omero, il quale ci dice che «la vendetta è la gioia degli dei» e che «un gran re matura la sua collera nel più intimo del suo cuore e la cela sino al giorno stabilito, in cui essa scoppierà sul capo del nemico». (*Iliade* I, 81 e seg.). Tacito così descrive sentimenti alquanto simili. «Infensus memoria - et adversum eludentes se quisque ultione et sanguine explebant» (Ann. IV, 25). Omero fa una riflessione sulla matura umana. Tacito fonde questo stesso sentimento nella narrazione di un fatto, con le tre parole «Memoria, Ultione, Explebant». In Dante è l'appassionato grido di un uomo che ha a lungo maturato la propria indignazione.

Shakespeare e Dante - Desdemona e la Pia

Shakespeare svolge i caratteri dei suoi personaggi e li presenta sotto quella varietà di forme che essi possono naturalmente assumere. Li circonda con tutto lo splendore della sua immaginazione, e conferisce loro quella piena e minuta realtà che solo poteva dare il suo genio creativo. Di tutti i poeti tragici, è quello che più ampiamente sviluppa i caratteri. D'altra parte, se si paragona Dante non solo con Virgilio, il più sobrio dei poeti, ma persino con Tacito, si troverà che egli non usa mai più che un colpo o due del suo pennello, che tende a imprimersi quasi insensibilmente nel cuore dei lettori. Virgilio ha raccontato la storia di Euridice in duecento versi; Dante, in sessanta versi ha compiuto il suo capolavoro, l'episodio di Francesca da Rimini. La storia di Desdemona è in un certo senso parallela al seguente passo di Dante. Nello della Pietra ha sposato una fanciulla di nobile famiglia senese, chiamata Madonna Pia. La sua bellezza che suscitava l'ammirazione della Toscana tutta, fece sorgere nel cuore del marito una gelosia che, esasperata da false voci e da sospetti infondati, finì col trascinarlo alla disperata risoluzione di Otello. E' difficile stabilire se la donna fosse realmente innocente: ma Dante la rappresenta come tale. Il marito la condusse nella Maremma che — allora come oggi — era una regione fatale alla salute fisica. Nè egli disse mai alla infelice sua sposa perchè l'avesse confinata in quell'insalubre paese. Non degnò pronunciare parole di rimprovero o di accusa. Visse con lei solitario, in un freddo silenzio, senza rispondere alle sue domande, nè ascoltare i suoi lamenti. Attese paziente che l'aria funesta distruggesse la salute della giovine donna. Essa morì dopo pochi mesi. Veramente alcuni cronisti dicono che Nello usò il veleno per affrettar la sua morte. Certo egli le sopravvisse, chiuso in perpetua tristezza e silenzio. In questo fatto Dante aveva tutti gli elementi per un'ampia, poetica narrazione. Ma egli vi dedica solo quattro versi. Incontra nel Purgatorio tre spiriti; uno è un capitano che cadde combattendo accanto a lui nella battaglia di Campaldino; il secondo un gentiluomo assassinato a tradimento dalla Casa d'Este; il terzo è una donna sconosciuta al poeta che, quando gli altri han parlato, gli si rivolge con queste parole:

> «*Ricorditi di me, che son la Pia;*
> *Siena mi fè, disfecemi Maremma.*
> *Salsi colui che inanellata pria*
> *Disposando m'avea con la sua gemma*».

Eppure queste poche parole traggon le lagrime a quanti conoscono il destino della giovine donna. Quel suo desiderio di esser ricordata agli amici sulla terra è assai commovente. La sua modesta preghiera, il suo modo di presentarsi, quell'accennare all'autore delle sue sofferenze, senza la minima allusione al suo delitto, solo parlando dei pegni di fede e d'amore che accompagnarono la loro prima unione sono profondamente patetici. La soave armonia degli ultimi versi, pieni di ricordi lieti e teneri, presenta il più stridente contrasto con le idee di infelicità domestica, di morte e di crudeltà, che sorgono naturalmente nell'immaginazione del lettore.

Uffi io e difficoltà della critica

Quanto all'ultima parte del compito della critica, secondo il Warburton, che consiste nell'esporre «le bellezze e i difetti di sentimento e di composizione» dobbiam dire subito che nulla, in verità, è stato fatto. Per assolvere questo compito, non dico perfettamente, ma anche solo in modo tollerabile, nel caso di Dante, è necessario un insieme di qualità che raramente si possono trovar riunite nello stesso individuo. Chi si accinge a questa parte della critica ha due doveri da compiere. Il primo, di gran lunga il più facile, consiste nell'esaminare il piano generale dell'opera, il fine, lo stile, il progresso che l'autore fa fare alla lingua, dove vi sia invenzione originale e dove imitazione, come abbia saputo migliorare i suoi modelli, o vi sia stato inferiore, l'educazione e il divertimento che ha procurato ai contemporanei o ai posteri. Il secondo è assai più difficile e, in modo perfetto, inattuabile. Consiste in una minuta esposizione di tutte le diverse bellezze e i diversi difetti di un poema, pagina per pagina, sovente verso per verso, talvolta parola per parola. Il critico deve mettere in mostra le bellezze di un'opera così ch'esse sian sentite da coloro che non le sentirebbero nel poeta; e deve spiegare la ragione del loro diletto a quelli che ci han trovato piacere senza comprenderne il perchè. Per quanto minuta e ragionata, questa analisi fallirebbe al suo scopo se estinguesse il fuoco della poesia; chè il lettore, ragionando col critico, non deve mai tralasciare di sentir col poeta.

In un manoscritto del Petrarca, pubblicato dall'Ubaldini, c'è un verso, in cui troviamo quarantaquattro variazioni fatte in giorni diversi, persino in anni diversi, chè il Petrarca quando ritoccava le sue poesie, soleva annotare in margine al manoscritto, non solo l'anno, ma il mese, il giorno, l'ora precisa.

A un lettore ordinario queste variazioni non parranno essenziali nè al pensiero, nè all'espressione, nè all'armonia. Pure, con un esame più calmo, si vedrà che il poeta ne deve tener conto. Chi abbia qualche famigliarità con l'arte intenderà come, in questi mutamenti, il cuore, il cervello, l'orecchio del poeta abbian compiuto molte operazioni. Compito del critico è scoprire le ragioni che decisero il poeta a fissarsi finalmente sul verbo che ora troviamo nell'edizione stampata. Ma quanto è difficile trovare queste ragioni! eppure, come è possibile altrimenti spiegare il pregio del verso? Se possedessimo i manoscritti, con le diverse variazioni, dei più pregevoli passi dei poeti greci, qualcosa si potrebbe fare senza dubbio. Abbiamo le variazioni di una bellissima stanza dell'Ariosto, che l'autore mutò un centinaio di volte. Se mai avessimo occasione di parlare di questo poeta, approfitteremmo di queste variazioni per illustrare il suo modo di scrivere. Ma anche nelle altre belle stanze, che par siano sgorgate da un'immediata ispirazione, si comprende che la sua mente deve esser passata attraverso un processo simile, benchè così rapido che egli stesso non ne aveva coscienza. I versi dei grandi poeti sono sempre il risultato di una lunga serie di pensieri, emozioni, ricordi ed immagini, messi a confronto, combinati, abbandonati o scelti. La forza, la rapidità, e il numero delle impressioni; la prontezza nel richiamarle; la facilità nel combinare la realtà col sentimento e col pensiero; e insieme i poteri di paragone e di scelta, costituiscono la parte più importante di ciò che si chiama Genio. Un uomo di genio sembra inspirato perchè le sue operazioni mentali sono di gran lunga più rapide che quelle degli altri uomini. Per esporre le bellezze di una poesia, il critico deve passare attraverso gli stessi ragionamenti e giudizi che alla fine determinarono il poeta a scrivere ciò che scrisse. Ma un tale critico sarebbe un poeta. Il suo genio ardente e inquieto mai si sottometterebbe al freddo lavorio della critica. Un uomo simile potrebbe tuttavia, analizzare alcuni passaggi, o almeno descrivere le sensazioni che egli ha provato leggendoli e che senza dubbio supererano in profondità e vivezza, le sensazioni di uno spirito non poetico. Johnson ride alla dichiarazione che «un poeta non deve essere commentato che da un poeta»; e, per quanto riguarda la correzione, o le note grammaticali o esplicative, ha pienamente ragione. I critici ci possono aiutare nelle questioni generali; ma, se appena veniamo ai particolari, che son poi l'anima della poesia, il loro aiuto diventa pressochè nullo. I grandi poeti concentrano le loro idee, danno corpo ai loro sentimenti nelle immagini. I critici le fanno a pezzi, per scoprire di che son fatte. I poeti, che sono anche critici, offrono sovente uno strano miscuglio di analisi e di immaginazione.

UGO FOSCOLO.

La Giostra dei Pugni

Strapaese e Stracittà

Una divisione troppo curiosa, che avrebbe imbarazzato anche l'espertissima saggezza che di Pilo, è quella di Strapaese e di Stracittà di fresco messa in chiaro da un arguto e battagliero ingegno: troppo curiosa, diciamo, per non farmi venir la voglia di tirarci qualche pugno dentro.

Strapaese sarebbe, naturalmente, la letteratura di puro carattere nostrano, piena di baldanza romagnola e di scettica sapienza toscana, libera da influssi forestieri, l'inguaiola e conservatrice del buon gusto e dei sani costumi. *Stracittà*, invece, la multicolore bottega dei coltissimi, degli «europei», dei nutriti di aria internazionale, che vivono delle quotidiane stranezze esotiche racimolate nei bassi fondi londinesi e parigini e con queste coprono le vergogne della propria impotenza.

Qui, a esser sinceri, noi non teniamo nè per Strapaese nè per Stracittà. Proclamiamo, a squarciagola, il nostro disinteresse per la questione. Perchè nessuno è più impomatato, e azzimato secondo l'ultima moda, degli abitanti di Strapaese; e nessuno più degli elegantoni di Stracittà è pregno di goffa malizia paesana.

Tanto più che questa contesa rassomiglia stranamente alle dispute fra gli adoratori degli antichi e i fautori dei moderni, fra i puristi e i neologisti, fra i classicisti e i romantici, fra i *carducciani* e i *manzoniani*: e non fa che riecheggiare vecchi motivi polemici propri di una vita mediocre che non ha luce propria.

UNO DEI VERRI.

Ogni nostro amico e lettore deve trovarci altri amici e lettori, diffondere quanto può il giornale e le opere pubblicate dalla nostra casa Editrice. E come noi raccomandiamo a loro le librerie sopra indicate, essi debbono alla loro volta raccomandare ai loro amici anche i nostri librai, perchè intorno a questi possa così radunarsi tutto il nostro pubblico e affiatarsi sia i singoli tra di loro sia ciascuno con il libraio e per opera loro noi con il libraio e crescere nella sua considerazione. In tale modo ci resta pure molto agevolato il servizio amministrativo e ci sarà uso più facile sopprimere alle esigenze del nostro pubblico e venire incontro ai suoi desideri.

GOETHE FAVOLISTA

Narra Bettina Brentano in una delle sue lettere, che, per un certo compleanno della mamma di Goethe, i bimbi vollero fare un'improvvisata: ed ecco Wolfango e Corneglia piccini portare in giardino una gran poltrona dove la *madre era solita sedere a «favoleggiare»* com'era sua particolarissima arte; e adornarla tutta di ghirlande e di fiori, e disporvi i doni e accompagnar poi lì la mamma festosamente alla «poltrona delle fiabe» — che si goda la festa dei bimbi a farle girotondo intorno, e poi racconti, racconti con la sua bella fantasia: «Vero, mamma, che la principessa non lo sposa quel birbante di un sarto, anche se lui riesce ad ammazzare il gigante?».

Di vere e proprie fiabe Goethe ne scrisse tre: una, infantile, a dimostrar la sua infantile abilità di narrazione fantastica in «Poesia e verità»: «Il novello Paride»; una, giovanile, che avrebbe narrata sotto il pergolato nel giardino parrocchiale di Sesenheim, quando, studente a Strasburgo, ci andava a trovar le belle figliole di quel Pastore: «La nuova Melusina» nel «Wilhelm Meister»; una della maturità composta a coronare quelle «conversazioni di emigrati tedeschi», che in una sorta di connessione boccaccesca andarono a riempir i vuoti delle «Ore» schilleriane nell'estate-autunno del 1795, rappresentando gli spassi di una famiglia tedesca esule oltre Reno in seguito alla conquista francese: discorsi dove sia bandita la politica e tutto quanto accenna al turbamento del tempo tanto turbato: «La fiaba».

Delle tre, la prima a nascere fu precisamente questa «Fiaba» fantastica e saggia, piena di simboli, anzi tutta una costruzione simbolica, se non nella prima intenzione dell'autore, nelle interpretazioni dei lettori, prime fra tutti le donne. Solo più tardi quel gioiello di freschezza che è la Nuova Melusina, poi la favola infantile un po' sovraccarica, che dovrebbe essere narrata da un ragazzo e si sente messa insieme da un vecchio: il novello Paride.

Che l'autore del Faust sia anche un favoleggiatore, non può stupire: e la tendenza al fantastico e al misterioso è, si può dire, in ogni poeta tedesco, e ogni buon poeta tedesco è buon narratore di favole. Peccato di romanticismo questo in Goethe, che entusiasma i romantici: «una cosa grande, meravigliosa» per Chamisso «La fiaba» goethiana; e gli entusiasmi di A. W. Schlegel vanno più a fondo, analizzano: ne risultano i due ingredienti necessari ad ogni entusiasmo: la commozione e il sorriso. E Carlyle: «Un vero universo della fantasia; una delle cose più profonde e poetiche che lo stesso Goethe abbia mai scritte».

Naturalmente ad altri appunto questo narrare fantastico e ozioso, senza nulla del calore lirico nè della «necessità» dramatica od epica, apparve una debolezza, un infiacchimento in Goethe: e in fondo Schiller stesso non ne è gran che appagato e, direttore della rivista, accoglie con garbo lo scritto, cita i grandi entusiasmi di Humboldt, Schlegel, dice: «la fiaba è piaciuta molto a mia moglie», che ci avrebbe anzi trovato *non si sa che di voltairiano*: quanto a sè, pone, senza aggiungere lodi, la pregiudiziale del simbolo: «non si può fare a meno di cercare in tutto un significato» e tutto (non lo dice, ma intende: perchè abbia senso) in questa fiaba deve essere simbolo.

Wieland, che di fantasia e di fiabe se ne intendeva, giudica senz'altro: «amphora coepit, urceus exit»; o è forse odium figulinum? timore che l'altro invada il suo campo? E W. v. *Humboldt deve con rammarico riconoscere* scrivendo a Schiller: «eppure ho già sentito da tante parti dir male della «fiaba». La gente si lagna che non vuol dir nulla, che non ha significato, che non è spiritosa, ecc.; insomma non è piccante e la gente non ha gusto per un gioco di fantasia bello e leggero. In complesso trovo anche in questo una conferma di quel giudizio in cui da tempo convenimmo insieme: si legge terribilmente poco. E il più, solo di passata, sfogliando le pagine....».

Ma ecco il Duca Carlo Augusto di Weimar più che mai a caccia del simbolo: la «fiaba» e l'apocalisse di S. Giovanni sono per lui una cosa sola: Goethe è profeta e veggente: «tutto finisce bene, ma tutto rimane però nella sua caligine profetica». Ha qui la sua origine la *interpretazione massonica* della fiaba; Schiller ne gongola: che bella cosa che il principe abbia abboccato così al significato mistico della fiaba!

In fondo, pare che Goethe stesso ne goda e, senza mostrarlo, un poco si stupisca delle interpretazioni che tutti si affannano a dare della sua bella favola, come se a poco a poco se ne chiarisse anche a lui il senso, o tutte le eventuali possibilità di esso: così che compone una tabella in cui i venti fra personaggi, animali, e oggetti della fiaba sono allineati in colonna, e nelle tre colonne accanto sono distribuiti i diversi significati simbolici attribuiti a ciascuno di essi da tre diverse persone, di cui l'ultima una donna: Charlotte von Kalb, che aveva, fra l'altro, scritto a Goethe: «la luce che per me illumina tutto questo componimento, io ho speranza che sia per *venire*», eco dello schilleriano distico negli «artisti»: «quel che qui abbiamo sentito come bellezza, lo incontreremo un giorno come verità». Il che è tutt'altro dalla concezione espressa in un altro distico, questa volta di Goethe: «le fiabe, per quanto meravigliose, son rese vere dall'arte del poeta» (motto alle ballate).

Intanto, la posizione di Goethe stesso verso il suo tanto discusso componimento la segna egli stesso in una lettera a Carlyle, in cui con un certo distacco si rallegra che anche in Inghilterra la sua «famosa fiaba» (dice proprio: *famous* — e non è esente da ironia) abbia fatto effetto: «una imaginazione regolata sfida irresistibilmente l'intelletto a cogliere in lei qualcosa di regolare e di conseguente; ma esso non ci riesce mai. Tuttavia ci sono due interpre*tazioni che voglio tentare»*... Questa delle interpretazioni, come prima della tabella, son trovate che dobbiamo a Schiller: non per niente i critici moderni propendono ad affermare che Schiller ebbe su Goethe un influsso particolarmente pedantesco.

Il fatto è che le interpretazioni, bene ordinate in tabella, a tutt'oggi sono ventotto, più due modernissime francesi (1). Nel labirinto delle quali dobbiamo deciderci a entrare, scordando del tutto la bella *poltrona infiorata*.

La «fiaba» non ha il fondamento della saga medievale come la nuova Melusina, nè quello, per quanto lontano, del mito classico come il novello Paride; non ha un personaggio a cui possa intitolarsi: il serpente, forse, come in una versione francese, o la principessina gigliata? No, troppe cose vi succedono e vi si succedono, troppi personaggi, cose, animali; quanto più colla sua misteriosa e augurale bontà si impone il serpente che si presta a formare il cerchio magico della incolumità, ed il ponte prezioso a varcar le acque insormontabili, e alla fine si immola perchè il giovane principe possa risorgere, quanto più i due fuochi fatui e i quattro re e l'uomo con la lanterna non lasciano tregua l'uno all'altro nell'azione e nella *significazione*, tanto più ha forse ragione in quel suo impeto confusionario il duca Carlo Augusto: «oro è saggezza, argento è apparenza, bronzo è potenza o violenza, la miscela crolla; ma chi è il giovane re? (E qui si sente l'interessamento massonico del principe che nella figura simbolica dell'avvenire spera di poter veder se stesso). Chi è il bel giglio? (non quello francese, spero!) Chi è il vecchio traghettatore? Chi è il vecchio dalla lampada? Chi è la vecchio dal cesto e perchè la sua mano ha da sparire e poi esser risanata? Chi è il serpente? Chi sono i due fuochi fatui? (non dei giacobini, speriamo!) Chi è il canarino? Chi è lo sparviero? Chi è il cagnolino? Chi è il gigante?

In complesso qualcosa capisco, è vero, ma *non posso osare di mettermi così fra i due fuochi fatui*: potrebbero scoppiare in una risata troppo forte se, invece del gigante, cogliessi il cagnolino e prendessi i tre cavolfiori per i tre re; quanto al quarto, che è solo un grosso pietrone, non ho nessuna voglia di aver rapporti con Lui, perchè non mi sembra tanto lontano, *da non* potermi cadere addosso e schiacciarmi sotto il suo peso». Dunque rivoluzione francese — e il principe tien bene aperti gli occhi da quella parte, — dunque interpretazione politica.

Politica, ma più che interpretazione applicazione, è quella di Novalis nei versi in onore di Re Federico Guglielmo III e della regina Luisa, in cui egli riprende il richiamo stesso misterioso della fiaba: «è tempo», e il motivo dei re crollati, e del *ponte* e del *tempio*, che si ergono animati ed in pace. L'altra interpretazione, sin dal tempo di Goethe, è la romantica: quella di Charlotte von Kalb e di Schlegel, quella di Chamisso che si rifiutava di interpretare, potendo in questo caso tanto intuire.

Le due poi si fondono p. es. in chi riconosce nella fiaba un «processo di rinnovellamento del mondo», nel giglio la libertà che finisce coll'essere amore, e quindi viene a coincidere coll'autorità, la fusione dei contrari, ecc. ecc.. Come al solito, là dove c'è la possibilità di interpretare, quel che meno viene rivelato è ciò che è soggetto all'interpretazione, la quale resta puro specchio dell'interpretatore. Di cui non mancano i tipi divertenti. Uno esclama: «chi dubita ancora che il giglio non sia il giglio di *Francia?*» *mentre* un bravo erudito presenta serio serio agli «Annali di critica scientifica» una sua relazione: che il paese al di là del fiume è il paese degli ideali, il giglio l'idea, il serpente l'erudizione, l'uomo colla lampada l'indagine critica, i fuochi fatui l'arguzia, il gigante le ombre della follia e della superstizione...

Vien fatto di pensare a quel tale di cui in «Poesia e verità» Goethe narra di aver ricevuto a Francoforte una visita, perchè a quello premeva di precisare che Goetz von Berlighinger non era storicamente cognato di Franz von Sickingen, e che quindi l'autore del Goetz aveva peccato contro la storia: «Ringraziai il meglio che potei per questo ammaestramento, e solo mi rammaricai che ad un tal malo non ci fosse più rimedio. Anche lui ne mostrò grande rammarico e ne prese occasione per consigliarmi di studiare la storia....»

Ma i romantici hanno anche i loro nemici: «Protestiamo!» dice Karl Grim. Questa fiaba è roba da Arnim o da Brentano: Gethe non ci ha abituati così: e se anche vien da lui, non ci piace: noi vogliamo contenuto chiaro e forma chiara.

Ma fa bene per noi! dicono i massoni: il processo di putificazione e rinnovellamento che era nell'aria al tempo della rivoluzione è il centro di questa fantasia, in cui ogni elemento *ha insieme un significato particolare* ed uno generale, e di cui la fine significa chiaramente la vittoria della cultura sulla rozza natura e la stupida materia.

Dice uno: il ponte? Ma è la borghesia illuminata e capace, messa al mondo dalla rivoluzione! Dice un altro: neanche l'ombra di un elemento politico! il serpente non è che il sacrificio per il bene comune... E un altro: altro che! è tutta politica! Solo che la rivoluzione *francese non ci ha niente a che vedere*: fior di roba tedesca: il genio della nazione tedesca, la letteratura illuministica, la letteratura popolare (chi sa perchè, Herder ha delle affinità col serpente e il cagnolino col romanticismo): «oh, venga presto il giorno in cui le ombre che continuano a recar tanto danno e tanta confusione nella nostra vita politica facciano la fine del gigante!».

Ed eccoci alle interpretazioni «secolo ventesimo»: le *nozze* dell'ideale e della *forma*, il tempio classico, il genio della poesia..... Ma ahimè! o nel 1902 il gigante non è la Francia e la vecchia... Cristiane Vulpius?

Una donna scopre che la fiaba significa la sintesi *poetico-filosofica* dell'età dei grandi movimenti nazionali, si conchiude col sogno poe*tico* dell'età messianica di un rinnovamento generale e profondo dell'umanità. Ma poi disgraziatamente la stessa donna questo po' po' di sogno messianico lo appioppa al solito «ottimismo di arrivato», che oggi non è forse più tanto ultima nuova attribuire a Goethe, ma era frase fatta e scolastica fino a poco tempo fa.

O l'intelletto, la fantasia, l'attività pratica sarebbero nella loro successiva gradazione nella loro vicenda di lotta e di armonia rappresen*tati* nella «fiaba». O addirittura la filosofia Kantiana così come la poteva comprendere Goethe: Schiller e Kant non avrebber potuto colmare la voragine fra idea e realtà come fa l'artista che, in questo, è contrapposto a loro - pensatori. - Che la fiaba è massonica lo sappiamo; che sia teosofica pare ci tenga Rudolf Steiner (a proposito del quale è notevole il lamento della sua prima moglie con un'amica: «Dio mio! Sapessi com'è difficile cucinare secondo le regole della teosofia!». Che sia bella il Brandes dice di no: «non è compito dell'arte creare delle allegorie complicate ed incomprensibili», il Gundolf dice di sì: arte, oziosa arte (i tedeschi non hanno la nostra bella espressione dell'arte per l'arte) qui nella «fiaba» come nelle «Profezie di Bakis» «per puro gusto del *mistero evidente*», a rammentare che c'è anche un senso illogico, inutile, irresponsabile, una realtà sciolta dalla gravezza della vita e della terra...

E' questo che mi pare si possa meglio accettare come conclusione, mentre a chiave della significazione della «fiaba» si possono bene additare le parole che vi pronunzia il vecchio dalla lampada: «un individuo isolato non serve, bensì chi si unisce in lega con molti nel mo*mento giusto*».

La favola di amore e psiche, la leggenda del Barbarossa, il mito cristiano della Resurrezione sono stati tirati in ballo spesso molto solennemente a proposito di questa «fiaba», che per Goethe in realtà ha una funzione, diciamo così, trascendentale: di «sboccare nell'infinito», ed una... immanente: di «suscitare la curiosità»: quindi, nessun'altra funzione che non sia di fiaba: «Più di venti personaggi impegnati nella fiaba! — «Bè, e cosa *fanno*?» Fanno la fiaba, mio caro».

Per le altre due fiabe goethiane le cose vanno molto più lisce e il contenuto di esse può prestarsi ad un riassunto: allegoriche poi non sono, e, se simbolo ci deve essere, il simbolo è chiaro.

La freschezza della Nuova Melusina è tale, che davvero può incantare un circolo di giovani ascoltatrici. Melusina? La sirena che guai a scoprire che era sirena? No: Melusina, la principessina piccina piccina che però per conquistarsi l'uomo assumeva la grandezza normale, solo ogni tanto spariva, e a volerle tener dietro, si scopriva la sua piccolezza anzi si diventava così piccini come lei....

Più complicato e fantastico e meno primaverile il *novello Paride*: un bimbo, Goethe stesso anzi, che entra in un giardino incantato, è chiamato a scegliere fra tre frutti magici, da cui poi escono delle meravigliose sonatrici lillipuziane — forse la bellezza, la grazia, il capriccio —, passa guidato da un vecchio misterioso e vestito di fantastica armatura, sopra un ponte incantato tutto fatto di tante lance d'oro che, se c'è guerra, scattan su a formare una invincibile barriera armata, e solo per dominio del genio si ricompongono in armonia a ponte; e attraverso ad una serie di difficoltà, di meraviglie, e di correzioni si rende capace di una vita elevata ma difficile e pericolosa, lotta con un esercito di piccole amazzoni incantate e col potere magico conferitogli dal suo genio supera ogni pericolo e domina perfino il suo vecchio custode: e la natura si inchina davanti *allo* spirito.

Che Goethe prendesse piacere a queste narrazioni come ad un bel gioco, lo dice lui stesso ed è chiaro: tranne la nuova Melusina che è più unitaria ed armonica, si può scommettere che le altre han suscitato via via nel nascere un certo soddisfatto stupore nel poeta stesso: o *non è forse* lo stesso prender la mano della fantasia che dobbiamo notare in certe parti del Wilhelm Meister e nel secondo Faust? E appunto col secondo Faust mi pare grandissima l'affinità della «Fiaba».

Che se poi da queste fiabe che la fantasia di Goethe ha composte, si vuol tirare la teoria che egli, artista, non ha avuto bisogno di dedurre, ma solo di intuire e di rendere per intuizione, sentendo, ecco i tre componenti riuscire ad una, *con il Meister del resto ed il Faust*, e con la vita stessa di Goethe: fra tutto il molteplice e il vario che si muove nella vita della realtà concreta e nella vita del sogno, c'è un filo misterioso che porta attraverso meandri infiniti e con una sua legge segreta, irraggiungibile a logica umana, alla purificazione (semplificazione) ed all'armonia: per questo molto va esperimentato, a molto rinunciato, molto sofferto; per questo infinite volte ci si deve esser trovati di fronte ad un bivio, a scegliere con pronta intuizione, molto si deve avere errato e lottato e non avere inteso, forse morti si deve essere per risuscitare all'ideale; e uniti si deve essere e costanti ed umani per raggiungere l'equilibrio nell'azione che sola dà qualche diritto, che sola fa veder chiaro entro il limite dell'oriz*zonte umano*, e per il resto dà buona fidanza. Serenamente, anzi lietamente: come ciascuna delle tre fiabe si chiude: tutto torna come prima meglio di prima anzi nella «fiaba» si ergono le costruzioni nuove: il ponte ed il tempio — pegni di avvenire. — E con grazia romantica, sentimentale, ironica quindi (che sarebbe falso non voler qui riconoscere e che, a voler ben guardare, è tutta pregna di melodrammatici tratti settecenteschi), quale è quella di tutte le deliziose figurette *femminili*: dalle piccole Muse del novello Paride a quel gioiello di Melusina, alla delicatissima principessina del giglio, tutte — con maggior grazia che le altre donne — un misto di bene e di male: come le altre donne.

Una cosa nel puro campo della fantasia Goethe *non vuole*: che essa elabori qualcosa di realmente accaduto; ma solo che appaghi l'innata voglia di favoleggiare e sia pure «accenno al passato e insieme al futuro, come speranza ed ammonimento».

Ora si è voluto riattaccar Goethe e Novalis stampando anzi insieme la «fiaba» con la «fiaba di Klingsor» nellOfterdingen; ma ognuno sente quanto siano lontane da Goethe le parole di Novalis: «poesia è la grande arte costruttiva della salute trascendentale. Il poeta è duncue il medico trascendentale»: Goethe medico? Goethe trascendentale? Dio guardi!

A noi più di tutto piace vedere le tre fiabe come sfogo di quel «sempre attivo impulso alla composizione poetica», che «sempre in funzione all'interno e all'esterno, costituisce il centro e la base dell'esistenza» di Goethe, come dice egli stesso nel chiaro e tutt'altro che trionfale autoritratto, di fin di secolo come la fiaba: «Poichè questo istinto non lascia tregua, per non consumare se stesso fino ad essere a corto di argomenti, egli deve rivolgersi all'esterno, e poichè esso non è istinto contemplativo ma solo pratico, egli a questo impulso verso l'esterno deve dar retta. Di qui ha origine tutto il suo vario erroneo tendere a cose che non sono per lui: all'arte figurativa, a cui non ha organi, alla vita attiva, a cui non ha adattabilità, alle scienze a cui non ha sufficiente costanza». E allora si scrivono fiabe; così come gli «emigrati» si raccontano storie: è un poco il «canta che ti passa», da cui si svolgerà poi da una parte la fantasia dei poemii, dall'altra *la romantica collana dei* Wanderjahre.

EMMA SOLA.

P. S. — La «Fiaba», del Goethe è stata tradotta dalla nostra egregia collaboratrice e pubblicata nelle nostre edizioni.

(1) GOETHES MÄRCHEN - Mit einer Einführung v. T. Friedrich. - Verlag Ph. Reclamjni Leipzig.

H. LOISEAU - "L'évolution morale de Goethe" - Alcan Paris 1911.

O. WIRTH - "Esotérica Goethe, le serpent vert" - Aux édition du Monde nouveau 1922.

INDICE DEL BARETTI

Anni I-II-III-IV — 1924-25-26-27

Direttore responsabile PIERO ZANETTI
S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO